

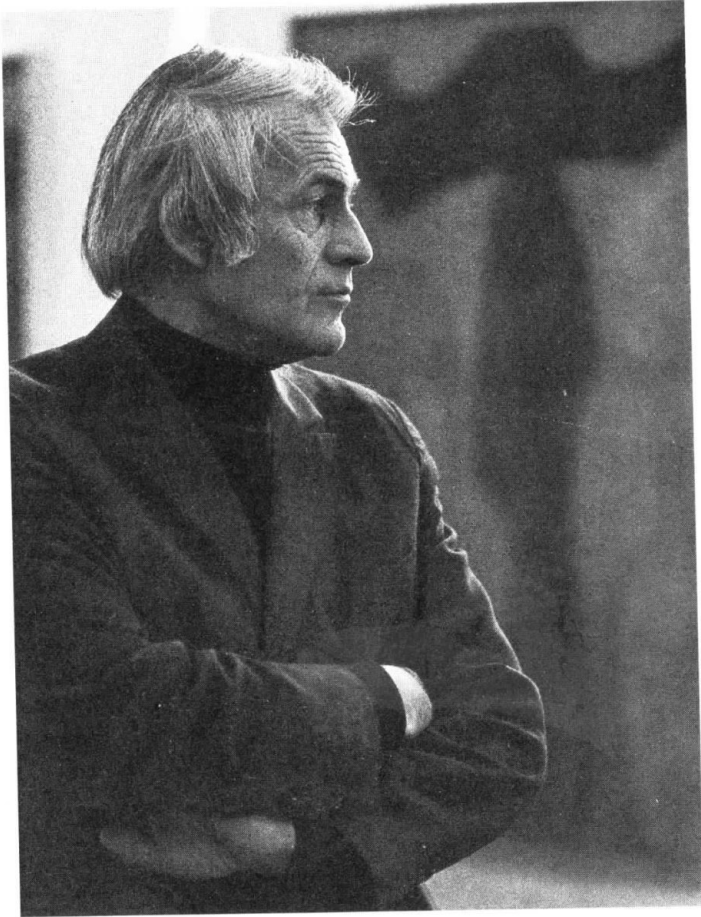
600

Veress
Pál

m
m
m



Tüskés Tibor: Veress Pál



Veress Pál

A címlapon:

Honvágy. 1966.

Salakrelief, 60 × 50 cm

Magántulajdon

On the cover:

Home-sickness. 1966.

Slag relief, 60 × 50 cm

Private collection

Tüskés Tibor:

Veress Pál

m_{ai}
m_{agyar}
m_{űvészet}

Képzőművészeti Kiadó

Címlapterv: Kiss István

Fotó: Szelényi Károly

(A Romház c. kép a művész archívumából származik. A Lektor és a Szentendre c. képeket id. Schiller Alfréd fényképezte.)

A művész portréját dr. Lajos László készítette

© Tüskés Tibor, 1988

ISSN 0231-2603

ISBN 963 336 419 1

Pályakezdés

A tehetség útjai kifürkészhetetlenek. Az égitestek miféle szerencsés együttállása kell ahhoz, hogy a jelentős és figyelmet keltő életmű megszülessék? Sors, alkalom, szerencse, téma, idő és lehetőség miféle találkozására van szükség ahhoz, hogy a talentum a saját színvonalán érvényesüljön? Rimbaud tizenhat éves korában lépett a világirodalomba (igaz, mindjárt el is hallgatott). Borogyin jócskán elmúlt negyven, amikor zeneszerzői tehetségére döbbsen, és az Igor herceget megkomponálta (amit ráadásul csak halála után három évvel mutattak be először). Veress Pált tehetsége a Borogyin-típusú alkotókkal rokonítja. Szerencsétlen évjáratba tartozik (1920. április 9-én született Budapesten). Ezt a nemzedéket a második világháború derékba kapta, majd kibontakozását a nehézségeket elfedő, talmi optimizmus korszaka, a „személyi kultusz” évei hátráltatták. Veress Pált háromszor kellett felfedezni: először 1948-ban, huszonnyolc éves korában állított ki szép sikerrel, s utána csaknem másfél évtizedes hallgatás vette körül; másodszor 1963-ban vívta ki az „újrakezdés szépségét”, majd 1969-ben keltett itthon figyelmet salakrelief bálványaiival, egyéni stílusával, sajátos témavilágával és technikájával; az igazi és teljes elismerést azonban csak az 1986-os Ernst Múzeum-beli gyűjteményes tárlat hozta meg a hatezer látogatóval és a kritika egyöntetűen elismerő visszhangjával. Mindebben persze nincs semmi rendkívüli és megmagyarázhatatlan. Legfőljebb művészete jellemzésekor a megszokottnál talán nagyobb mélységet kell adni a pálya megrajzolásának, egy fokkal részletesebben kell utalni az alkotó személyiségére és a korra, amelyben művészete létrejött.

Élete csak látszólag eseménytelen és mentes a nagy megrázkódásoktól. Apai ágon erdélyi unitárius értelmiségi, anyai ágon cseh–osztrák családból származik. Apja matematikus, egyetemi tanár. A szülőket az impériumváltás idején Kolozsvárról kiutasítják, fiúk és leányuk már Budapesten születik. 1937-ben építik fel Budán, a Határőr utcában azt a házat, ahol a család végleges otthonra talál, s amelynek ablakán a festőművész ma is mindennap kinézhet.

Képzőművészeti tehetsége korán jelentkezik: négyéves kora óta világos számára, hogy festő akar lenni. Első „festői” élménye rokon Illyés Gyula és Szántó Piroska első „festői” emlékével. Illyés a Puszták népében beszéli el, hogy már iskolás kora előtt „lefestette” a pusztá élőlényeit a kerítésekre s a szépen meszelt házfalakra, egy egész ménest, amelynek minden alakja a szükségletét végzi. Efféle firkálással kezdte – vallomása szerint – Szántó Piroska is „festői pályáját”. Veress Pál lakásuk frissen meszelt falát elefántokkal és lovakkal díszítette ki. Akkor dőlt el, hogy festő lesz, s ebbe szülei is belenyugodtak. Még kisgyerek, amikor falun, nyaralás közben, megragadja képzeletét egy vándorfestő alakja. A középiskolában rajztanára, Kosztolányi Gusztáv biztatja, akihez különrajzra is jár. Diákkorában a vakációkat gyakran tölti Ausztriában az anyai rokonoknál; többször megfordul Bécsben, a múzeumokat látogatja, megismeri az osztrák szecessziót, főként Gustav Klimt lelkesíti, később Egon Schiele munkái hatnak rá. Érettségi után magától értetődő természetességgel jelentkezik a Képzőművészeti Főiskolára.

Első diákkori munkája, amelyet ma is vállal, egy linóleummetset, mely *Attila* királyt ábrázolja (1. kép). Varga Nándor Lajos, akinek később megmutatta, csak annyit mondott rá: „Nagyon rövid a kardja.” Ami éppenséggel igaz. Ennek ellenére a metszet éreztetni tudja az alak súlyát, hatalmas erejét, még valamiféle keleti, „hun” karakterét is. Címe ezért Dzsingisz kán vagy Timur Lenk is lehetne. (Az öreg Renoir-ról mesélik: Már nyolcvan felé közeledett, remegett a keze, de még mindig dolgozni akart. A ceruzát az ujjaihoz kötöztette, rajzpapírt helyezett maga elé, és azt motyogta: „Még fejlődöm... Még fejlődöm...” Ezzel szemben Veress Pál *Attila*-metszetéről azt mondja tréfásan: „Ennél jobbat ma sem tudok csinálni...”) Kétségtelen, ez a korai metszet számos olyan

vonást mutat, amely alkotójának művészetét később is jellemzi; így például a nagy foltokban való látást, a határozott és kemény vonalakat, a karakterisztikus, expresszív formákat.

A főiskolai felvételi vizsga után, 1938-ban Szőnyi István osztályába jelentkezik. Akvarellre Elekfy Jenő, grafikára Varga Nándor Lajos tanítja. Szőnyit, aki öt éven át volt vezetőtanára, ekkor, 1938-ban nevezik ki a főiskola rendes tanárává. Negyvennégy éves, a posztimpresszionizmus elismert mestere, kitűnő tanár, pedagógus alkatú festő, kialakult stílusa van, de ezt nem erőlteti tanítványaira. Veress Pál számára is rokonszenves pedagógiai-esztétikai gondolatait Kép (1943) című könyvében fogalmazza meg: „Az élet nem tűr halogatást, nem vár, elmúlik. Nincs módunk magunkat az időben sem előre, sem hátra helyezni, vállalni kell korunkat s helyt kell állni az eszményért, amelynek szolgálatára a tehetség kötelez.” Ennek ellenére Veress nem érzi jól magát a főiskolán, majdnem átiratkozik a műegyetemre, és csak Szőnyi rábeszélésére marad az ecsetnél. Szőnyit emberileg nagyon becsülte, de nem tetszettek puha fényei,



1. Attila. 1936.

világos színei, inkább Rudnay Gyula kemény, erőteljes, súlyos, földszagú, realisztikus, drámai erejű festményei, a „sötét képek, vakító fényvillanásokkal” vonzották. S amikor maga is kemény, kontúrok közé fogott formákat kezd festeni, Szőnyi azt mondja neki: „Hát nézze... ehhez én nem tudok hozzájárulni...”

1942 nyarán elnyeri a székelyföldi ösztöndíjat, és több hónapot Erdélyben, Udvarhely megyében, a Korondhoz tartozó Pálpataka nevű kis, négyszáz lelkes településen tölt. Ekkor ismerkedik meg az ugyancsak székelyföldi ösztöndíjas Koffán Károllyal. Itt készült művei nem maradtak meg, az ostrom idején elpusztultak, csak a székelyföldi ösztöndíjasok 1943–44 telén, a Szépművészeti Múzeumban rendezett kiállításának katalógusából következtethetünk rájuk. A tárlaton huszonhét művész (többek között Klie Zoltán, Ráfael Viktor, Hincz Gyula, Gy. Szabó Béla, Koffán Károly, Csáki-Maronyák József) kétszázhusz alkotása szerepelt, Veress Pál az egyik legfiatalabb volt a kiállítók között. Tíz munkáját mutatta be:



2. Romház. 1947.

pasztell arcképeket (pl. *Magdus, Szurok Gyuri*), akvarell tájképeket (pl. *Aratás Pálpatakán, Gergőék tanyája*) és két olajfestményt (*Csucsujkáné, A papék bokra*).

Már a főiskola utolsó éveiben erőteljes szellemi érdeklődés, elméleti tájékozódás jellemzi. Belesodródik az unitárius fiatalok felekezeti mozgalmába, a népi írók törekvései vonzzák, Németh László és Karácsony Sándor gondolatai vannak rá hatással, Várkonyi Nándor eredeti szemléletű könyvét, a *Szíriat oszlopait* (1940) olvasa, kezébe kerül Lükő Gábor munkája, *A magyar lélek formái* (1942), de annak kritikája, Szabédi László tanulmánya is, megismeri Fülep Lajos akkor ritkaságszámba menő könyvét, a *Magyar művészetet* (1923). Mint az Unitárius Ifjúsági Egyesület elnöke a rászorulókat anyagilag segítő, szociális munkát végez, irodalmi műsorokat szervez, baloldali írókat – Erdei Ferencet, Veres Pétert, az erdélyi Nagy Istvánt – hív meg előadónak, s emiatt eltávolítják az egyesület éléről. 1943-ban befejezi főiskolai tanulmányait, de már az előző évben beiratkozik a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészeti karára. Ebben a szellemi érdeklődés mellett az is vezeti, hogy mentesítést nyerjen a katonai szolgálat alól. Az egyetemen néprajzi, esztétikai, régészeti, művészettörténeti előadásokat hallgat, Brandenstein Béla, Gerevich Tibor, Viski Károly óráira jár, szemináriumvezetője Vargyas Lajos, akinek *Emberábrázolás a népművészetben* címmel dolgozatot ír.

Ekkori gondolatvilágát, a művészettel kapcsolatos nézeteit jól foglalja össze az a tanulmány, amelyet 1943-ban *A magyar művészeti stílus* címmel az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács pályázatára készít. Veress Pált – bár a festészetben az irodalmias gondolkodást kerülni akarja – egész pályáján izgatja eszméinek írásos megfogalmazása, s amikor erre lehetőséget kap, szívesen él az alkalommal. A terjedelmes, egy elképzelt könyv vázlatának szánt, képekkel illusztrált dolgozat ifjúkori művészetszemléletének főbb gondolatait tartalmazza. A szerző jól ismeri a művészettörténeti szakirodalmat, tanulmányozza a magyarságismerettel foglalkozó könyveket, vitába száll ismert szaktekintélyekkel, és igyekszik önálló elméleti következtetésekre jutni. A magyar és nemzeti vonások keresésében ekkor nem nacionalizmus, hanem a németesítő törekvésekkel szembeni határozott ellenállás fogalmazódik meg. A „ma-

gyar nemzeti stílus” megvalósulását nem a külsőséges „népi” elemek átvételétől várja. Idegenkedik attól, hogy a népművészet díszítő szellemét a képzőművészetbe bevezessék: ez a mód nem alkalmas arra, hogy magyar képzőművészeti stílust alkossunk – mondja. A dolgozat legfigyelemreméltóbb részei azok, amelyekben megállapításait, tartózkodását és vonzalmát nevekkal támasztja alá. Idegenkedik Csók István festészetétől, elhárítja Aba Novák Vilmos „felületes, állami rangra emelt” művészetét, s kritikával szól hajdani tanárának, Szőnyi Istvánnak a festményein megjelenő embertípusról. Nagyra becsüli viszont a „szenvedélyes vizionárius” Rudnay képeit, Medgyessy szobrait, és az akkor még kevésbé ismert Nagy István művészetét: őket tartja Ady és Móricz, Bartók és Kodály méltó társainak.

A tanulmányt benyújtja a pályázatra, még eljut hozzá Fáy Aladár elismerő véleménye, de a következő év márciusában – a németek bevonulása miatt – az eredményhirdetésre már nem kerül sor.



3. Petőfi Sándor: A magyar nemes. 1947.

Októberben, a nyilas hatalomátvétel után megszűnik mindennemű fölmentés, Veress Pált is behívják katonának; az egyik légvédelmi tüzérosztályhoz kerül, s akárcsak Pilinszky János, kiképzést már nem kap, de alakulatával együtt Nyugatra viszik. Amerikai fogságba kerül, ahonnan 1946 januárjában tér vissza.

Itthon tragikus kép fogadja: édesapja az ostrom alatt meghalt, házuk romokban hever. Eleinte festőként akar megélni, de kényszerűségből angol és német nyelvórákat ad. Már a háború előtt, főiskolás korában társainál tájékozottabb volt, három nyelven olvasott, külföldi művészeti lapokat forgatott; a felszín alatt különféle hatások érik, közvetve, reprodukciókból megismeri Matisse, Braque, Picasso műveit, a néger plasztikát. Ezúttal is helyes irányban tájékozódik: érdeklődéssel jár az Európai Iskola kiállításaira, hazatérkezése után belép a Nemzeti Parasztpártba, választási biztосként tevékenykedik, a hadifogságban készített rajzait a párt lapja közli, a 45-ben megalakult Művészeti Tanács képzőművészeti szaktanácsával keres kapcsolatot. 1947 tavaszán megnősül, így most már a család megélhetéséről is gondoskodnia kell, állást keres. Jelentkezik a Művészeti Tanácsnál, és Kassák Lajos, a Művészeti Tanács folyóirata, az Alkotás főszerkesztője maga mellé veszi segédszerkesztőnek. A lapszerkesztés ismét fölébreszti Veress Pálban a teoretikust, az elméleti embert, az író, és az Alkotás utolsó, 1948. 1–2. számába hosszabb tanulmányt ír A dráma és a film címmel. (Csak sajnálhatjuk, hogy később lemond az írásról, az önkifejezésnek erről a nyilvános formájáról.) A Kassák mellett, az Alkotás szerkesztőségében eltöltött időnek persze más haszna is volt. Kassák az avantgárd iránti nyílt vonzalommal, de nem kizárólagos elfogultsággal szerkesztette a lapot. A szerkesztői munka adott alkalmat Veressnek arra, hogy személyesen megismerkedjék Kállai Ernővel, Korniss Dezsővel, Major Máteval, Szöllősy Andrással, Déry Tiborral, Vidor Miklóssal és másokkal. A Kassákkal folytatott viták – aki a hadifogságból hazahozott számkás, a naturalizmus felé hajló ceruzarajzait alaposan megbírált – festői szemléletét is tágitották, s a konstruktív képalkotás irányába terelték.

Ezeknek az éveknek festői termése főként olajképek, dekoratív csendéletek és a háború nyomait viselő, romos városképek, tájképek. Jellegzetességüket nem a főiskolai mester, Szőnyi posztnagy-

bányais stílusa adja; sokkal inkább a megtört színek, a kemény, fekete kontúrokkal hangsúlyozott, szigorú, már-már geometrikus formavilág jellemző rájuk (*Zöld váza és tükör*; I. kép), s alaphangjukat valamiféle nyers őszinteség, a Rudnaytól eltanult szenvedélyes hang, a háborús romok láttán érzett fájdalom határozza meg (*Romház*; 2. kép).

Van ezeknek az éveknek egy másik fontos, meghatározó „kihívása” Veress Pál pályáján. Az új magyar értelmiség és a Népi Kollégiumok Országos Szövetsége folyóirata, a *Valóság* 1947. novemberi számában megjelenik a Dési Huber István Képzőművész Kollégium pályázati felhívása Petőfi-versek illusztrálására. Tizennégy Petőfi-verset jelölnek ki illusztrálásra, és a díjat nyert alkotásokkal egy Petőfi-válogatás megjelentetését tervezik. A lap – Lukácsy Sándor kezdeményezésére, miután átveszi a szerkesztést – rendszeresen közöl képzőművészeti tárgyú írásokat, kritikákat és főként a népi kollégiumok tanáraitól és hallgatóitól rajzokat. (Itt jelenik meg



4. Lektor. 1960 körül



5. Szentendre. 1959.

nyomtatásban először Nagy László néhány verse és egy rajza.) A bíráló bizottság – melynek Pogány Ö. Gábor, Bencze László, Koffán Károly és Szabó Iván, a Dési Huber illetve a Derkovits Kollégium tanárai a tagjai – döntését a *Valóság* 1948. áprilisi számában hozza nyilvánosságra. „Tekintettel arra, hogy a beérkezett pályaművek közül egy sem éri el a könyvalakban való megjelenés mértékét”, csupán egyetlen díjat osztanak ki, és azt Veress Pál „Respublica” jellegű pályaművének ítélik oda. A folyóiratnak ugyanez a száma közli a sorozat egyik lapját, Veress Pál Petőfi *A magyar nemes* című költeményéhez készített illusztrációját (3. kép). A linóleummetszet, a fehér alpra rávitt tömör, fekete folt, készítőjének kitűnő rajztudásáról és mértéktartó ízléséről vall: nem is szálkásan aprólékos, nem is szüksézáván elnagyolt. Stílári ízlése is rokonszenves: természetes, emberi, tiszta hangon szólal meg, nem botlik kényszeredett harsányságba, karikatúraszerű túlzásba, amire

talán a téma és a kor csábítaná. A szembenálló ember lábait oldalnézetben ábrázolja. Talán nem belemagyarázás, ha a nagy, sötét folthatásban, a kontúrok határozott megrajzolásában, valamint a szembefordított arc és a profilba fordított csizma egyidejű ábrázolásában a népművészeti ábrázolásmódra való rímelést, továbbá valamiféle ősi-egyiptomias és a modern művészetre egyaránt jellemző megoldást látunk, és a festő későbbi, bálványszerű képeinek ösztönös, tudat alatti „előképét” sejtjük.

Veress Pál művészetében mind a konstruktivista törekvések (Kassák hatása), mind az ősi művészet inspirációja ekkor még nagyon periferikusan jelentkezik. Ha a koalíciós évek művészetét alapvetően három tendencia, a posztnagybányai stílus továbbélése, az avantgárd törekvések föllélénkölése és a – jobb szó híján társadalmi elkötelezettségű realizmusnak nevezhető, de az elvontabb formálást sem kizáró – „újrealista” irány kibontakozása jellemzi, akkor Veress Pál festészete leginkább az utóbbival hozható kapcsolatba. 1948 nyarán első önálló kiállítását – melyet kortársait megelőzve, nemzedéke tagjai közül talán ő rendezhetett meg elsőként – ennek az irányzatnak kijáró megbecsüléssel fogadta a kritika. A Fővárosi Népművelési Központban bemutatott anyagról írta Pogány Ö. Gábor: „Ábrázolásában összefoglaló módszereket használ, ami témáit sűrített változatban jeleníti meg. Minden helyzetben, alakban, táj- és városrészletben megtalálja a jellegzetes vonásokat, s a kifejezés fokozása érdekében kellően ki is hangsúlyozza azokat. Akár színesen, akár grafikában jeleníti meg elképzeléseit és élményeit, a lényeges mindig kitetszik képeiből. S a jó festő legfőbb erényeképpen: kisméretű műveiben is nagyvonalú.” Másik kritikus, Sinkó Károly is realizmus-igényét emelte ki: „A valóságot a maga egyszerűségében hirdető festményein és kompozícióin az élményeket másnak átadó hangulat uralkodik. Éppen ezért nem válik öncélúvá Veress művészte.” Észreveszi, hogy szabadulni tudott mestere, Szőnyi István bűvöletétől, s jelenlegi kifejezési formája „egy kicsit a francia konstruktivistákra, egy kicsit Czóbel Bélára és Barcsay Jenőre emlékeztet, anélkül azonban, hogy ezáltal epigonná válna”. (A nem nagy méretű, mindössze tizenhármasz festményt és a Petőfi-versillusztációkat tartalmazó kiállítás anyagából három képet 1986-os, összegező tárlatán is vállalt és bemutatott.)

Útkeresés

A kiállítás sikerén fölbuzdulva elmegy a folyóiratok szerkesztőségébe és a kiadókhöz: illusztrációs munkát keres. A Csillag 1948 júliusában közli is Nagy Lajos önéletrajzi írása mellett néhány rajzát, de nagyobb tervét, Móricz és Brecht műveinek illusztrálását már nem valósíthatja meg, rajzait „ha nem ilyen kubista dolgokat csinálna!” felkiáltással elutasítják. Csupán a Tankönyvkiadótól kap megbízást: latin nyelvtankönyvhöz készít – nem nagy kedvvel – antik szobrokról, klasszikus régiségekről másolatot, rajzos átiratot.

A „fordulat éve” után meghirdetett voluntarista művészetpolitika, a fokozódó tematizmus, a közérthetőség és a forradalmi optimizmus kívánalma elijeszti, és a művészeti életből való kivonulásra készteti. „A tartalmában szocialista, formájában nemzeti művészetnek, a szocialista realizmusnak országunkban való megvalósításáért folytatott harc nálunk sem mehetett végbe a formalizmus ellen



6. Ukkon. 1962.

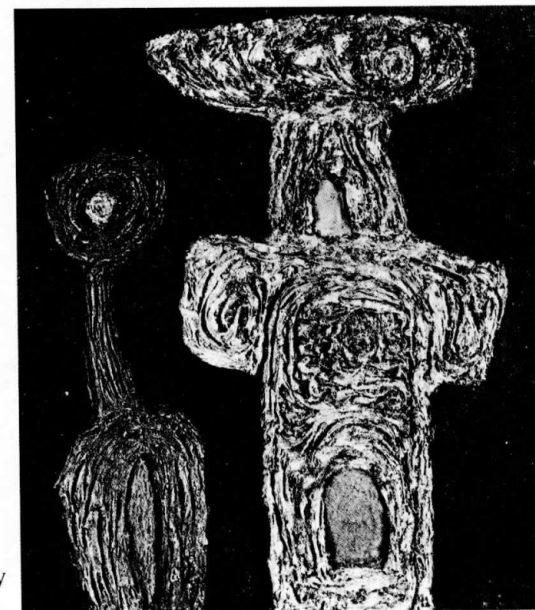
vívott éles küzdelem nélkül – olvassuk egy, a kor művészeti kíváncsiságait megfogalmazó áttekintésben. – A párt és az állam ehhez a harchoz minden támogatást megadott.” Ez a „támogatás” mindegyiknek azt jelentette, hogy kiváló alkotók – idősek és fiatalok egyaránt – kiszorulnak a művészeti életből, kiállításokhoz, megbízásokhoz nem jutnak, egzisztenciális létük forog veszélyben. Veress Pál tudja, hogy meg hasonlottság és a személyiség károsodása nélkül csak úgy vészelheti át az elkövetkező éveket, ha nem a művészetből akar megélni. Tanári diplomája nincs, a reklámgrafikus pályát nem hajlandó vállalni. Nyelvtudását veszi elő, az MTI külpolitikai szerkesztőségében gyorsfordítóként helyezkedik el, s újságíró munkakörben dolgozik. Ekkor kezdődik életében az a nyugdíjba vonulásig tartó munkaviszony, amely tízéves periódusokból áll: általában egy-egy évtized elmúlna után munkahelyet változtat. Az MTI-nél 1958-ig dolgozott.

A művészeti életből kiszorult, a világból kiábrándult festő vajon az ecsetet is letette?... A későbbi kritikákban némi eufémizmussal emlegetett megállapítás, hogy tudniillik „az ötvenes években nem foglalkozott festéssel”, „semmit sem alkotott”, igaz?

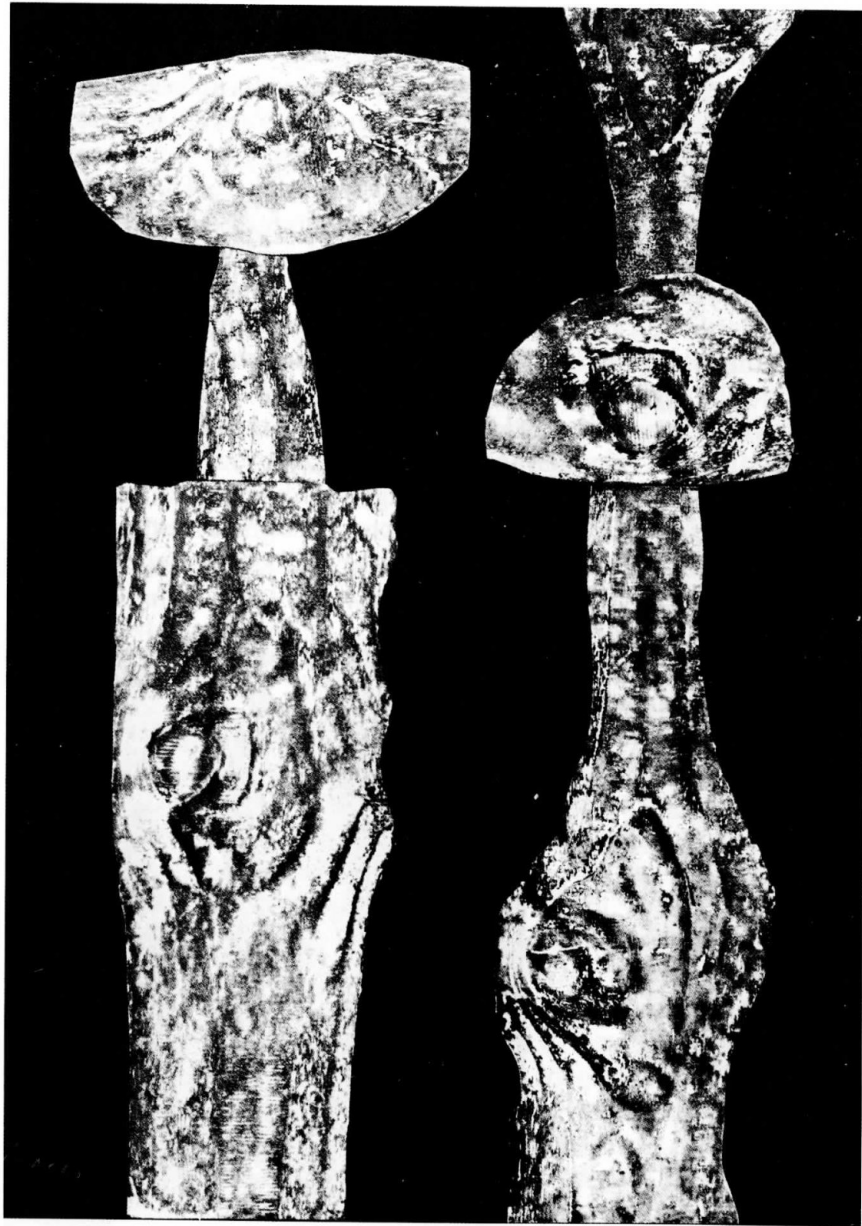
A festő „újrealista” pályakezdése éppenséggel folytathatónak látszott, de attól, amit akkor szocialista realizmusnak mondtak, ízlése, esztétikai és etikus tartása idegenkedett. A legmélyebb válság azonban csak néhány évig tartott. Régi kapcsolatait nem szakítja meg. Kassákot, jóval az Alkotás megszüntetése után, dacos visszavonultsága idején is meglátogatja Békásmegyeren, s az avantgárd művészet kiátkozott prófétája ironikusan, de kedvesen érdeklődik Veress művészi elképzeléseinek alakulása felől. A festő a lehetetlennel is megpróbálkozik: *Villamoson* címmel mai életképet fest. A téma ikonográfiai előtörténetéhez tartozik, hogy először a Valóság 1947. évi 1. számában jelenik meg Papp Oszkár főiskolai hallgató „Fütyös” című, kemény tusvonalakkal készült, kissé Derkovits hangjára utaló realiztikus rajza. Aztán megszületik Felekiné Gáspár Anni híres-hírhedt tévé, s a „szocreál” stílus iskolapéldájaként emlegetett „Fütyös kalauz” című, felületes naturalizmussal megfestett, érzelmős életképe. Veress Pál nagyméretű olajfestménye többalakos kompozíció, modell után festett arcok jelennek meg a képen, nyugodt, harmonikus, konstruktív elrendezésben. A festő a prog-

ramfestészet kedvéért sem tud bőréből kibújni. A fiatal képzőművészek és iparművészek 1955-ös kiállítására csak Csernus Tibor melléállása után veszik be a képet, aki – nem minden alap nélkül – az amerikai szocialista művész, Ben Shahn hatását véli fölfedezni a festményen.

A legnehezebb években sem teszi le végérvényesen kezéből az ecsetet. A mélyponton is dolgozik, küzd a kifejezéssel, akvarelleket festet, melyeken a családi élet jeleneteit, három apró, a kertben játszadozó gyermekét örökíti meg. Amikor a tematikai igények lassan fellazulnak, és a nagybányai plein-airizmus formanyelve ismét „kiállításképpé” válik, ezekből a kisméretű festményekből még tárlata is nyílik 1955-ben, Túrkevéen. De talán éppen ez a kiállítás, a képek együttes látása döbbeneti rá, hogy képeinek színvonala nagyot esett, elengedte magát, elvesztette régi mércéjét és igényességét. Szerencsére csaknem ugyanebben az időben, 1956 őszén egy, előtte régtől ismert, de csaknem elfeledett anyag akad a kezébe: munkahelyén, az MTI szerkesztőségében kiselejtezt linó-

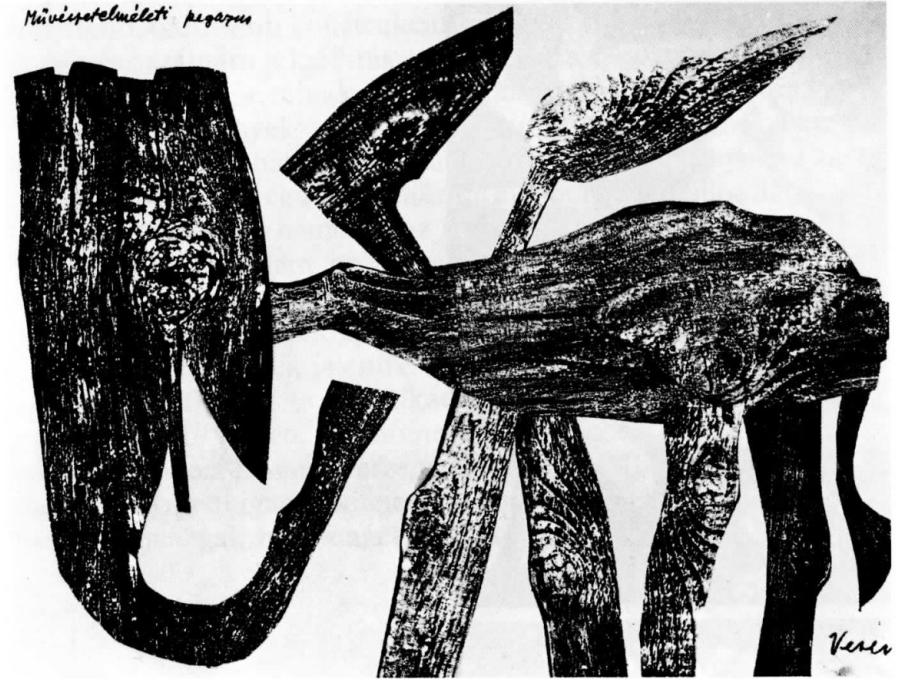


7. Öregbárvány
kicsinyével. 1965.



8. Két alak. 1967.

Művészetelméleti pegazus



9. Művészetelméleti pegazus. 1969.

leumlapokra bukkan. Az MTI stencilgépein használt papírral és festékkel kezd el dolgozni, új technikát fejleszt ki magának: monotípiákat készít. Ezek a monotípiák technikában hasonlóak Paul Kleenek azokhoz a rajzaihoz, amelyeket a svájci mester Ölfarbezeichnungnak, olajfestékrajoknak nevez; nála látott hasonlókat. Sokat rajzol, a fehér-fekete és színes monotípiákból egész sorozat születik, azonos formátumú lapok. Leginkább arcokat, emberi alakokat örökít meg, hol groteszkbe hajló túlzással, hol lírai könnyedséggel (*Lektor*; 4. kép), de mindig biztos vonalkultúrával és biztos szerkezeti rendre törekvő igénnyel. E munkáit rajzos készítmódjukra utalva grafotípiáknak, rövidítve grafóknak kereszteli el, és később „ősgrafóknak” nevezi.

1958-ra letelik az MTI-nél az első tíz év, munkahelyet változtat: a Kereskedelmi Kamara, illetve a Konjunktúra- és Piackutató Intézet alkalmazásába lép, a Gazdasági Hírek című nyomatos



10. A griff halála. 1969.

újságot szerkeszti. A háború után 1960-ban jut ki először külföldre, Olaszországba, és mindjárt úgy, hogy munkáit is magával viheti. Az ötvenes évek végén készített, korai monotípiákból nyílik kiállítása Genovában.

A konszolidációnak mondott folyamat, a szorító stiláris normák tágulása lehetővé teszi az itthoni bemutatkozást is. A monotípiákból, a gouache- és akvarell festményekből összeállított anyag, mintegy negyven darab, a Gheorghiu Dej Hajógyárban rendezett kiállításon szerepel először hazai közönség előtt. A legtöbb figyelmet a színes monotípiák keltik, melyek – a Művészet kritikusa szerint – „tartózkodó színezésükkel, finom dekoratív vonaljátékukkal s nem egyszer biztos szerkezeti rendjükkel e sajátos műfaj rendkívül kulturált művészeként mutatják be Veress Pált”. A kiállítás egyik jellemző darabja a *Szentendre* (5. kép), bizonyos tekintetben visszahajlás a korábbi korszak tájképeihez, de párizsiasan könnyed vonaljátékával, dülöngélő háttetőivel már egy más tájszemléletet követ; mindazonáltal elüt a téma inspirálta „kötelező” intonációtól,

a szentendrei iskola stílusától is, s egy attól különböző, másfajta, rejtettebb, oldottabb konstrukcióra való érzékenységről árulkodik. A művész számára a kiállítás egyik legfőbb tanulsága, hogy műhelyében lassan különválnak a szorosabban vett festői munkák (akvarellek, olajfestmények) és a grafikák (monotípiák). Nemcsak technikájuk különül el, hanem mondandójuk is: a festmények, a tájképek, a városképek egy mindenáron megőrzendő idilli világot hordoznak; a grafikák nemcsak az új technikát, a monotípiát vezetik be műhelyébe, hanem az emberi alakot hozzák előtérbe, s egy túlzásra, iróniára és groteszkre hajló látásmódot is képviselnek. Veress Pál fölismerte, hogy pályáján a továbbjárható, a folytatható utat az utóbbi művek jelentik. A monotípiában nemcsak számára új kifejezési formát és technikát talált, hanem gondolatot, festői eszmét is. „1957-ben, a linómetszetek közben kezdtem el ezt a technikát. Most már úgy érzem – mondta 1961-ben –, hogy ebben tudom magamat igazán kifejezni, ha ma még nem is sikerül ez teljes határozottsággal, hisz rengeteg buktatója van.”



11. Barlangi Vénusz. 1977.



12. Kreatúra (Álló). 1985.



13. Kreatúra (Lépő). 1985.

Rátalálás

A hatvanas évek elején születő monotípiákban egy újfajta festői látásmód érik. Az ekkor keletkezett portrékban, karakterfejekben, valamint elvontabb jellegű monotípiákban (*Ukkon*; 6. kép) olyan képeket, „bálványszerűségeket” sejtünk, amelyek a későbbi, a „valódi” bálványok előképének tekinthetők. Ezek a képek azt mutatják, hogy a bálványok formavilága nem szervetlenül alakult ki, az ábrázoló jellegű képekben már korábban benne rejtett a bálványszerű ábrázolás lehetősége. Az *Ukkon*ban a hamis bálvány „modelljét” akarta megalkotni. Ukkont a közhiedelem sokáig az ősmagyar vallás istenének tartotta; valójában nem létezett: a nyelvészek bizonyították, hogy a szó nem más, mint az okmány, szerződés jelentésű német Urkunde torzított változata. Jellemző, hogy amikor a kép reprodukciója a *New Hungarian Quarterly*ben először megjelent, *Idol* címmel közölték.

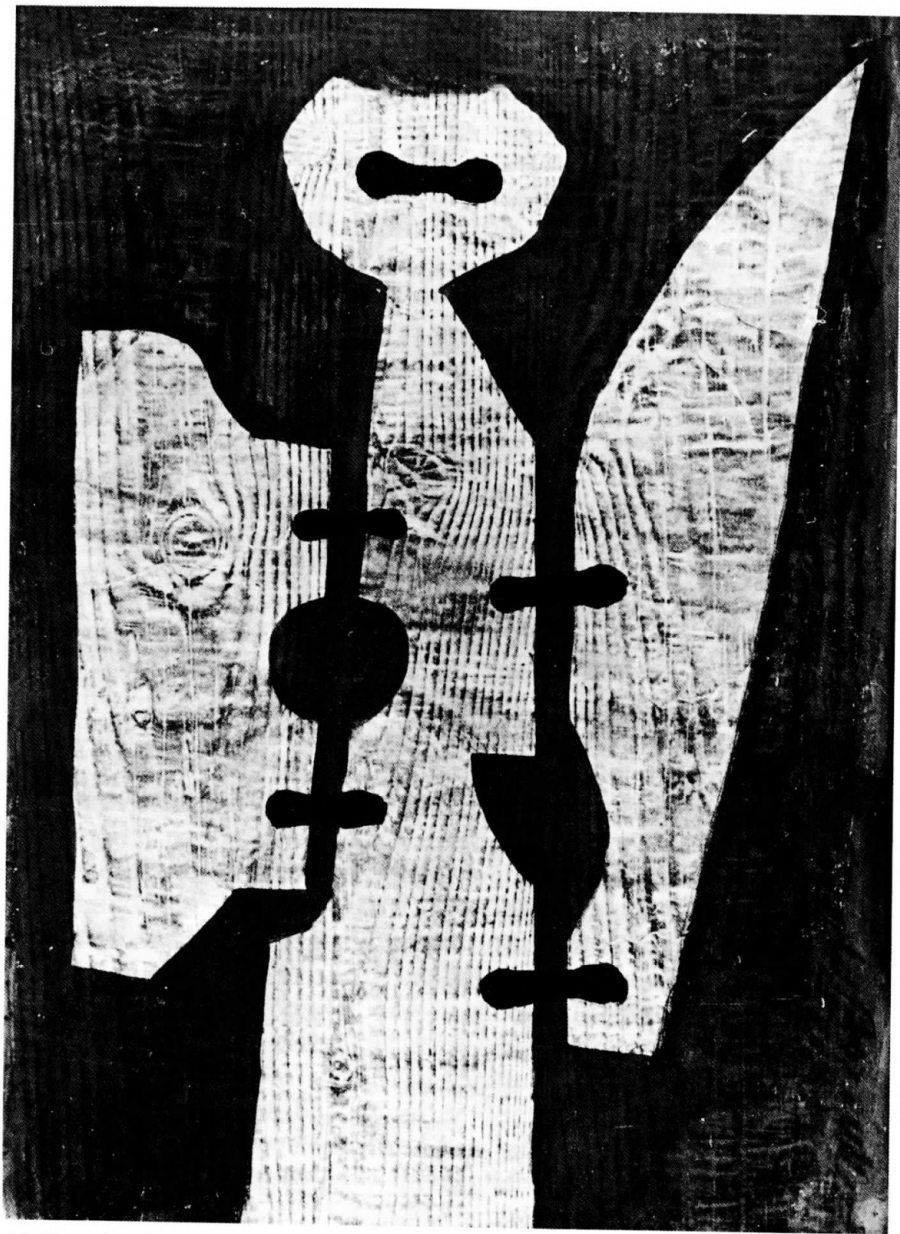
A rátalálás a bálványokra lassan fejlődött ki. Eszmei mozgatója az a kiábrándulás lehetett, amelyet az ötvenes évek szellemi-művészeti élete váltott ki a festőből: csalódott a politikában, a közéletben, csalódott a meghirdetett esztétikai elvekben. A formai ok a festő belső-művészi fejlődésében rejlik: technikában elidegenedett a sima olajfestéstől, az atmoszférateremtő megoldásoktól, az elegáns ecsetjátéktól, a megcsináltságtól. Koncentrálni törekvése a természeti formákhoz, a sziklákhöz, a növényekhez, a farönkökhöz viszi el. Azt várja a képtől, hogy olyan legyen, mintha magától lett volna; küszöbölődjék ki belőle minden, ami a leképezésre, a valóság másolására utal.

Az *Ukkon* jól mutatja műhelyében az új technika megszületését, valamint azt is, hogy az új technikából hogyan alakul ki az új formavilág.

A színes monotípiák két fázisban készülnek. Először az üveglapra felhordja a festéket, erre ráhelyezi a papírlapot, lehengerli, és ezáltal kap egy színes nyomatot. A második fázisban sűrű, sötét festéket hord fel a tiszta üveglapra, erre újra ráfekteti a papírt, és annak hátlapjára puha ceruzával vagy ecsetnyéllel vonalakat rajzol. Ezt követően leveszi a papírt az üveglapról, a kép megszárad, esetleg ecsettel utólag még belefest a képbe. Az *Ukkon* egymással párhuzamosan futó, sűrű vonalrendszerét látva okkal mondta rá valaki tréfásan: „makaróni stílus”; de ugyanígy hivatkozhatott volna az ősi sírokból előkerült fésűs-vonaldíszes, mészbetétes agyagedényekre is.

A következő lépés, amikor a kép kilép a síkból, és plasztikus formát vesz föl: ilyen a *Szentkép* (II. kép). A monotípiákban kialakított motívumok már megvannak, s a kép azáltal válik reliefszerűvé, hogy a festő a sima alapra deszkából kivágott, ecsettel megfestett formákat ragaszt föl. A kompozíció, a kép hármasszerű tagolása is előlegezi már azt a szerkezetet, ami a későbbi bálványok egyik jellegzetessége lesz.

1963-ban a Derkovits teremben rendez kiállítást a festő. Megnyitójában Somlyó György „az újrakezdés szépségéről” s annak a nemzedéknek a nehéz útjáról beszél, amelyhez maga is tartozik. Részletesen a *Nyugdíjas artista üdül* című képet elemzi, szimbolikus értelműnek látja, s valóságos filozófiát fűz hozzá: „Túl nagy me-



14. Barkácsolt angyal. 1970.

részség-e – kérdezi –, ha a *Nyugdíjas artista üdül* kegyetlen-tömör lapjának, a rendkívül karakterisztikus közvetlen portré-ábrázoláson túl, valami mélyebb és árulóbb, bizarr öniróniájú jelképes értelmet is tulajdonítok?” Ez a jelképes értelem: miképpen az artista esetében a „nyugdíj” és az „üdülés” képtelen és nevetséges dolog, azonképpen az igazi művész számára sincs menekülés, a feladatok elől nem lehet megfutamodnia. A kiállításon már ott szerepel az új korszak néhány jellegzetes és markáns darabja, az *Ukkon*, a *Burjánzás* és a *Jóindulatú bálvány*, de ezek újszerűségét, eredetiségét, előremutató jellegét a kritika nem fedezi föl, figyelmet nem keltenek. A Művészet kritikusa, Fóthy János a monotípiák „igaz festőiségét”, a „konstruktív előadású” tájak és portrék szépségét dicséri, az alkotót a realista ábrázolás felé terelné, és azt szeretné, ha az „igen ízléses, de inkább iparművészeti hatású nonfiguratív munkáinak hátat fordítva... a komoly festőiségre” törekedne.

Veress Pál ekkor már megindult a maga útján. 1965-ben kiállítás nyílik Párizsban, és alkalmá van hosszabb időt a francia fővárosban tölteni. A kiállításon csak a régebbi és az újabb monotípiák (pl. *Angyalportré*), valamint a ragasztással készült képek szerepelnek. A francia kritika érzékenyebb a hazainál, észreveszi a monotípiák és a korai „bálványszerűségek” újdonságát, s ez megerősíti a festőt elképzeléseiben. Másfelől itt, Párizsban találkozik azzal a technikával, amely későbbi képeinek meghatározó eleme lesz. A salakrelief – ha igaz is, hogy a bálványforma szinte kikényszerítette magának ezt a technikát – talán nem találódott volna ki műhelyében az „art brut”, Jean Dubuffet, Antonio Tapies és más, vakolókanállal dolgozó festők megismerése nélkül. Vagyis a monotípiákon jelentkező bálványszerű formavilág találkozik Veress Pál műhelyében az adekvát technikával: a festő kidolgozza a bálványszerű ábrázoláshoz a legmegfelelőbb salakrelief eljárást, illetve a salakrelief eljárás alkalmazása visszahat a bálványszerű ábrázolásra, az új képi nyelv megjelenésére (*Öreg bálvány kicsinyével*; 7. kép, *Ördögcsibe*; III. kép, *Honvág*; címlapkép).

A salakrelief alapanyaga koks, hamu és műgyanta keveréke. A farostlemez többnyire sötét alapozást kap, erre kerül a reliefszerűen kiemelkedő, formát hordozó réteg. A salak fényelnyelő anyag, beszívja, nem veri vissza a fényt. Ettől a kép tompa, szürke tónusú

lesz. Ezért a sötét színek közé élénk, kék és piros foltok kerülnek. Ez az alapanyag hosszas kísérletezés eredménye. Van, amikor a salak helyett fűrészport és műgyantát kever össze. Majd a kialakított plasztikus felületet további „kezelésnek” veti alá: az árkokba festéket önt, temperával tovább dolgozik rajta, a plasztikus formát ezzel kiemeli, tovább erősíti.

A salakrelief bálványok a hatvanas évek közepétől Veress Pál művészetének központi „témájává” válnak. Az az ember, aki korábban szívesen terített papírt asztalán az íráshoz, és fogalmazta meg a művészettel kapcsolatos gondolatait, most cserben hagyja elemzőit. Milyen forrásokból táplálkozik nála ez a kifejezési forma? Miért ragaszkodik szinte rögeszmés következetességgel ehhez a nyelvhez? Milyen személyes és korszerű festői gondolatokat akar közölni bálványaival? A képek szemlélése során fölbukkanó olyan kérdések ezek, amelyekre nem könnyen találunk választ.

A magyar művészeti stílus című, 1943-ban írott tanulmányának van egy érdekes részlete. Minden bizonnyal nem a saját, későbbi bálványainak értelmezése kedvéért vetette papírra, e bálványok ismeretében mégis érdemes idézni. A nomád társadalom, a honfoglalás kori magyarság művészetéről van szó: „Generációk és évszázadok tökéletesítő és csiszoló keze adja meg egy-egy motívumnak a végleges formáját, s az azután már nem ábrázolás, hanem jelkép. A nomád művészet szimbolikus. Ma, a nomád élettől évezrednyi távolságban is kiérezzük egy-egy nomád eredetű jelkép mély szimbolikus tartalmát... A zöldhalompusztai szkíta aranyszarvas, egy ősi motívum legszebb változata, tisztán mutatja, hogyan stilizálja, szkematizálja a nomád művészet a természetből vett alakot végleges jelképpé. Minden, ami a természetben hangsúlyt kap, agancs, sörény, szem, pata stb., itt is kiemelődik, de dekoratív vonalak, zsinórok rendjében, s ezt a rendet követi a rajz is, amely nem a mozgás és arányok természetes véletlenségeit ábrázolja, hanem a formák dekoratív szerkezetét. Ez a jelképeség a nomád művészet legfőbb jellegzetessége.” Amit itt Veress Pál a nomád művészet jellegzetességéről ír, azt – mutatis mutandis – mi is elmondhatjuk az ő bálványairól, salakreliefjeiről: képei nem ábrázolnak, hanem jelképek, szimbólumok... a természetből vett alakokat leegyszerűsíti, stilizálja. Minden, ami a természetben hangsúlyt kap, itt is

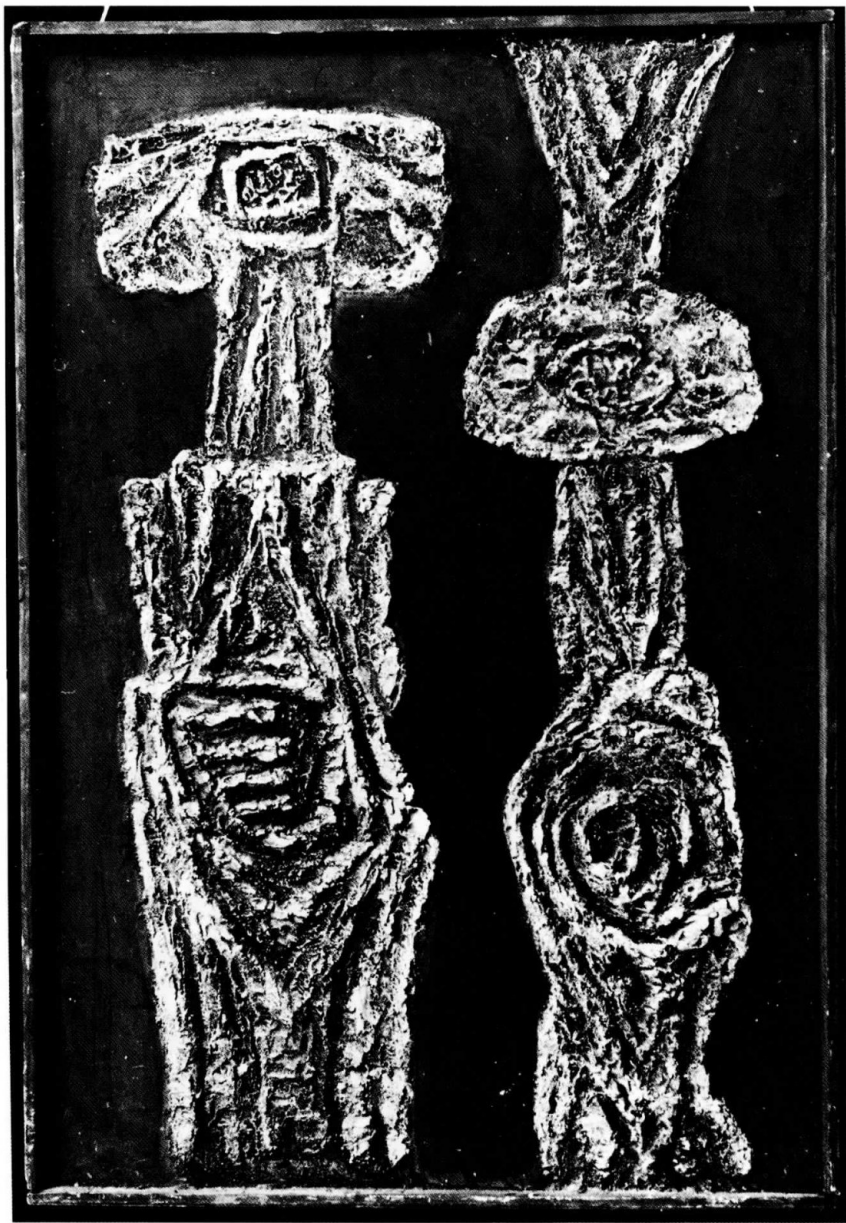
kiemelődik. A rajz nem a mozgás és az arányok természetes véletlenségeit, hanem a formák dekoratív szerkezetét ábrázolja.

Veress Pál bálványai sokféle rokonságot mutatnak. Műveinek előképeit éppúgy megtalálhatjuk az afrikai néger plasztikában, mint a barlangrajzokban és a kései kőkorszak kőoszlopaiban, a menhírekben. Művészetének eredetét nyomozva a székely kapubálványokra éppúgy hivatkozhatunk, mint a bizánci ikonokra. Képeinek forrásai éppúgy föllelhetők a permi korszak művészetében, mint a gótika naiv szentábrázolásában. A legmélyebb rokonság kétségtelenül az ún. primitív művészethez, az óceániai népek ősi totemoszlopaihoz, maszkjaihoz fűzi.

Az ősi iránti vonzalma nem váratlanul és előzmény nélkül pattant ki. Már fiatalon vonzódik ahhoz a korhoz, amelyben megvalósult a művészetek testvérisége. A természeti népek művészete iránti érdeklődésének egyik korai jele az a tanulmány, amely 1948-ban, az Alkotásban jelent meg A dráma és a film címmel. Ebben a dolgozatban elmondja, hogy néhány éve – még egyetemista korá-



15. Ingatag bálvány. 1970.



16. Filemon és Baucisz. 1978.

ban – az egyetem Néprajzi Intézetében egy fénykép akadt a kezébe. A fénykép „néger törzset ábrázol, valamilyen vallásos jellegű vadász-ünnepség alkalmával. A földre rajzolt reménybeli vadászsákmányt a törzs férfiai körültáncolják, és dárdájukkal döfködik. Ehhez a szertartáshoz mindegyiknek díszes álarc borítja fejét, valamennyi egy-egy szobrászati remekmű. A főpap szavalja vagy éneklí a szertartásban eljátszott történetet, dobos zenekar kíséri, az asszonyok és gyerekek körben ülve nézik. Ez a kép a művészet aranykorát ábrázolja, a művészi ágak testvériesen egybeolvadnak, sőt egybeolvad az alkotó- és előadóművészek valamint a közönség két szembenálló tábora is. A szertartásban résztvevők nemcsak előadói, hanem egyben közönsége is a színjátéknak.” Az idézet elárulja Veress Pál régi vonzalmát az ősi iránt. De gondolta-e akkor, amikor papírra vetette ezeket a sorokat, 1948-ban, hogy csaknem húsz év múlva a leírásban szereplő álarcoknak korszerű festészeti pandanját fogja majd megalkotni? Az őskori faragványok, a síkszerű ábrázolás, a szimbolikus kifejezőmód iránti eredendő vonzalmát aztán talán egy Párizsban látott, az afrikai plasztikát bemutató kiállítás, talán Bodrogi Tibornak az ötvenes évek végétől megjelenő könyvei (Óceánia művészete, Afrika művészete, Indonézia művészete) tovább mélyítik benne.

A forrásokra, az ikonográfiai előképekre történő hivatkozás a művészetben persze nem jelent leértékelést, az eredetiség megkérdőjelezését. Borsos Miklós találóan mondja: „Csak a dilettánsnak nincsen apja.” Az igazi művész mindig tanul valakitől. A megújulásnak mindig köze van a múlthoz. Nos, Veress Pál bálványainak, salakreliefjeinek „apját” leginkább az óceániai népek domborműveiben, a törzsi fokon megmaradt népek totemoszlopaiban, a természeti népek jelenkori művészetében fedezhetjük fel. Egyébként is a hagyománykutatás naiv módja, amely csak azt kutatja, hogy kitől mit vett át valaki. Az azonosságoknak semmi köze a hatásokhoz; a kimutatható párhuzamok még nem jelentenek közvetlen átvételt. Veress Pál valamelyik bálványa mellé némi keresés után nem nehéz találni a Néprajzi Múzeum gyűjteményének tárgyai közt, a magyarság permi korszakának művészetét érintő könyvben (pl. Lükő Gábor A magyar lélek formái-ban), vagy az óceániai szigetvilág művészetét, a fából faragott, földfestéssel díszített őszobrokat, masz-

kokat bemutató albumban (pl. Bodrogi Tibor: Törzsi művészetében) egy kompozícióban rokon alkotást, egy párhuzamos képet, de ez cseppet sem bizonyítja, hogy a művész ugyancsak látta azt a tárgyat vagy illusztrációt. Veress Pál a csoporton kívülségben, a művészeti életből való kirekesztettség állapotában, a névtelenségben rábukkan a névtelen művészetre, az ősi, a személytelenre. A törzsi művészetet nem utánozza, hanem a szellemét veszi át. Megértette az óceániai művészet formaalkotásának elvét, s a „primitív” népek mágikus formateremtése művészetének „mintájává”, kiaknázható forrásává vált. Kinyílt előtte a múlt, fölfedezte, hogy a formáknak történeti korszakokon átnyúló élete, önálló genealógiája van.

Veress Pál nem másolja a világot, nem a látványt festi, elfordul a természet közvetlen ábrázolásától. De nem mondható rá az sem, hogy nonfiguratív művész. Képein valamiféle sziluettzerű tömbökből összerakott emberi forma mindig fölismerhető, emberi alak, akinek feje és törzse, szeme és karja, sőt neme és életkora is van. Ezeket a figurákat vagy szembenézetben vagy – az ősi egyiptomi művészethez hasonlóan – profilban ábrázolja. Az egyszerűsítés, az elvonatkoztatás azonban olyan mértékű, hogy alakjait leghelyesebb talán jeleknek, típusoknak nevezni: szülőjüknek, az emberi alaknak csak távoli emlékét őrzik, a művészi transzfiguráció során jelképpé, utalássá, hivatkozássá váltak. Weöres Sándor találóan mondja: „Ezek nyilvánvalóan ember-alakok, mégsem ember-ábrázolások – nincsenek jellemezve, éppen ellenkezőleg, általánosítva, bármely egyéni jelleg fölé emelve – tehát ember-megjelenítések, de közvetve, az archaikus idolum kő- vagy fa-testének éreztetésén keresztül.” A tradicionális-avantgárd, ábrázoló-nem-ábrázoló, absztrakt-nem absztrakt, figurális-nonfiguratív művészet egymást kizáró kategóriái helyett talán helyesebb Veress Pál művészetét a modern költészet leírására szolgáló fogalommal, az „elvont tárgyiasság” fogalmával jellemezni.

Képei megjelenésének legfőbb jellegzetessége a síkszerűség. Veress Pált a tér problémája soha nem érdekelte különösképpen. Már korai csendéletein és városképein arra törekedett, hogy a teret eltüntesse, s csak mint dekoratív tényezőt szerepeltesse. A bálványok térszemlélete perspektíva nélküli, aszimmetrikus, „arányta-

lan”, mellérendelő. A művész nem ismeri a közelit és a távolit, az elemeket egymáshoz viszonyítja. A képeken hiányzik a táj, ami levegőben, fényben és árnyékban élteti az alakokat; a tér itt világos, elrendező foglalata a festői gondolatnak. Alakjait illuzionista tér helyett lapos térben helyezi el, a szembe vagy profilba néző alakok a képsíkból domborműszerűen emelkednek ki: ezzel a kép két dimenzióját kitágítja, reliefszerűvé teszi.

A lapos képsíkban elhelyezett formák drámai súlyát a rajzos körülhatároltság és a színezés fokozza. Az élesen metszett vonalak a képen belüli összefüggést és szükségszerűséget minden részletben egyértelművé és világossá teszik. A tartózkodó, többnyire tompa színek ugyancsak a formai elemeket hangsúlyozzák, festői-érzelmi hatás helyett gondolati-eszmei hatást keltenek.

Az óceániai művészetre történő hivatkozással nem akarjuk kisebbiteni Veress Pál bálványainak eredetiségét. Tudvalevő, hogy a törzsi művészet a huszadik századi európai művészetet már több alkalommal megtermékenyítette. A leegyszerűsített, szöglete-



17. Vejnemöjnen. 1979.



18. Lobogtató. 1983.



19. Lobogtató. 1986.

sen plasztikus figurák, a frontális ábrázolás, a háttérnélküliség, a térbeli egymásmögöttség helyett a formák egymás mellé helyezése, a lapos, reliefszerű képződmények először a kubizmusban nyernek polgárjogot. Az afrikai és a néger művészet egy időben Picassóra is izgatón hat: Az avignoni kisasszonyok (1907) vagy a torzított orrú, gombszemű Női mellszobor (1932) talán soha nem született volna meg a törzsi művészettel való találkozás nélkül. S hogy még frissebb példára hivatkozzunk: a magyar származású és 1947 óta Franciaországban élő szobrász, Szabó László számos bronzkompozíciója – például a Hajdúszoboszlón fölállított Repülő halak (1972) és a Pécsen látható Kompozíció (1979) – nyilvánvaló allúzió a néger plasztikára és az ősi totemoszlopokra.

A valóban fontos kérdés: milyen érzelmi-értelmi tartalmat hordoznak Veress Pál bálványai? Amikor e bálványok előképei, a törzsi művészet kialakult, akkor ez a művészet a mítosz, a kultusz szintjén élt. Egy teljes világkép és világmagyarázat elemei voltak. Mára a mágikus gondolkodás, a mitikus világkép megkopott, jó-

részt kiveszett, egy sor hamis és manipulált mítosz nyomult a helyébe. Veress Pál képei a mai embert valódi, mélyebb és ősből lehetőségeire figyelmeztetik. Ezek a képek már nem egy eleven mitológiából táplálkoznak, de megjelenésükkel a nézőt visszavezetik elsüllyedt értékeihez, elfelejtett álmaihoz, a létezés alapvető kérdéseire. A bálvány, az angyal szó helyett e képcímekben a valódi hangsúly a jelzőkön van: *Jóindulatú, Bohókás, Megkínzott, Harcoló, Diadalmas, Korhatag, Villámsújtotta, Öreg, Kegyetlen, Ásatag, Táncoló* – vagyis értékekre, a létezés alapvető princípiumaira, a félelem, a jóság, a pusztulás, az áldozat jelentésére, a férfi-nő, az öreg-fiatal, a jó-rossz drámai ellentétpárjára, a kollektív tudattartalommal élő archetipusokra figyelmeztetnek ezek a képek, s visszavezetik a nézőt saját legjobb lehetőségeihez, a sorsával való szembenézéshez, a humánus maradandó értékeihez. Minden ősi utaló tendenciájuk mellett ebben van időszerűségük, megszólító erejük (7., 15., XIV., XVI. kép).

A bálványok a hatvanas évek elején a monotípiákban jelentek meg először, aztán megszülettek olajban, később rátaláltak sajátos kifejezési formájukra, a salakreliefre, majd életüket a hatvanas évek végén keletkezett kollázsokban folytatták: *Két alak* (8. kép), *Művészetelméleti pegazus* (9. kép), *A griff halála* (10. kép). Ebből a kivitelezésében, megjelenési formájában változatos, de tárgyában és gondolatiságában roppant egységes anyagból rendez 1969 nyarán Veress Pál „Bálványok” címmel kiállítást a Fényes Adolf Teremben. A katalógus-előszót Weöres Sándor írja, a kiállítást Bálint Endre nyitja meg. „Motívumai a kultúra múltjából erednek, történelem előtti, vagy régi történelmi korszakokból – totemek, sárkányszerű állatfigurák, gót templom-falrészecskék, málladozó fa-feszületek –, de a feldolgozás módszere, stílusa, szelleme huszadik századi. Mindig figurális – mégis, a technika, melyet alkalmaz, és a látvány, mit létrehoz, a nonfiguratív művészettel rokon. Szélsőségesen humánus festő” – írja Weöres. A művészeti élet pezsgését, az új iránti fogékonyság megélniülését jelzi, hogy a kiállítás nagyjában egybeesik több festőtehetség – pl. Kondor Béla és Kokas Ignác – megkésztet és általános elismerésével. Veress Pál kiállítása is, amely egyébként „fél-önköltséges” volt, s ezért a zsűri csak minden második képet árazott, igen kedvező kritikai visszhangot kap. Horváth

György a divatossá váló, modernkedő művészettel szemben a valódi modernség példáját látja benne, Pernecky Géza a festő igényességét és tisztességét emeli ki, Frank János szerint Veress Pál kísérletein „áthat, átsugárzik mondandójának nyíltsága, őszintesége. Ez a mondandó pedig nem úgynevezett »irodalmiság«, nem prédikáció, hanem a formával – a kísérleti formákkal is – összefonódott, eggyé vált festői mondanivaló. Mindig az emberről szól, de olyan hangvétellel – s ez tán egyik legfőbb erénye –, amelytől teljesen idegen a frázis, a laposság.”

A hivatalos művészetpolitika nem kedvez az új festői mozgalomnak, iskolák és irányzatok kialakulásának. Mindazonáltal a hatvanas évek a közelmúlt művészeti életünk egyik legdinamikusabb szakasza. Egymással párhuzamosan futó, egymást kizáró, ellentétes erők hatnak egymásra. Egyfelől jellemző az ún. hivatalos művészet szemléleti és stílári határainak a lazulása, tágulása, másfelől a művészeti élet egészét élénkítő, a szakirodalomban neoavantgárd hullámnak nevezett, évekig marginális jelenségként kezelt folyamatnak a jelenléte. Ezek a törekvések termékeny kölcsönhatásban vannak egymással. Ami közös vonás a művészetben fölfedezhető, azt inkább az idő, mint a mozgalom parancsolja az alkotókra. Ezért a létrejövő csoportosulások mindig időlegesek, alkalmiak, az életre hívott csoportos kiállítások egészen ellentétes látásmódú alkotásokat is egyetlen terem falai közé terelnek.

Veress Pál lelke mélyén társulékony, közösséget áhító művész. Egyéni törekvései azokhoz kapcsolják, akik a művészeti élet folyamatában újat hoznak, a fejlődés dinamikus ágán vállalnak részt, de a folyamatot kísérő „hordaléktól”, a klikkharcoktól távol marad, vagyis progresszív és önálló. Csoportos kiállításra, ha kéri, szívesen ad képet, de idegenkedik mindenféle kanonikus szabályokat követelő mozgalomtól, festői csoportosulástól, a művészeti életet kísérő véd- és dacszövetségektől. A hatvanas évek végén két csoportos kiállításon szerepelnek képei: mindkettőre a Fényes Adolf Teremben rendezett tárlattal azonos évben, 1969-ben kerül sor. Az Építők Műszaki Klubja: éveken át jól működő közösség, rendszeres összejöveteleinek Veress Pál is sokat köszönhet, önbizalmat és munkakedvet ad neki. A dr. Soós Imre mérnök által rendezett kiállításon több kitűnő festővel, Illés Árpáddal, Papp Oszkárral

szerepelnek együtt képei. A Kassák csillaga alatt, a Kassák Lajos Művelődési Otthonban rendezett kiállítás a „Szürenon” nevet viseli. (Szürenon csinált szó: a szürrealizmus és a nonfiguráció összevonásából keletkezett.) Itt a kiállító tizenegy művész Kassák idézésével és az elnevezés vállalásával már valamiféle szellemi közösséget is kifejezett. Sőt, a kiállításnak tíz év múlva folytatása is lesz: 1979-ben Mezei Ottó megrendezi a „Szürenon II.” kiállítást. Ez nem cáfolja annak igazát, amit Sík Csaba a kiállítás katalógusában mond: az alkotók közötti mindenkor különbözőségekre figyelmeztet, és a néző „egyéni felfedezésének”, „hangsúllyal teli némaságának” értékéről beszél.

Kiteljesedés

Veress Pál nem a folyton változó, romboló, szüntelenül megújuló alkotók közé tartozik. Óriási erőfeszítéseket tesz, hogy a már-már kanonikussá merevülő formáktól, a látványt másoló festészettől megszabaduljon. És amikor ez sikerül, nem tér le többé a megtalált útról. Megindul nála egy folyamat, amelynek eredményeképp stílusa egyre zártabb, egyre tökéletesebb, egyre karakterisztikusabb lesz. Persze nem valamiféle szabályozott folyamat ez, felismerésről-felismerésre lépkedő nyomozás. Bukatói, kitérői, zsákutcái is vannak, de törekvésében következetes. Művészetének nem horizontális kiterjedése, hanem vertikális mélysége van. Nem földszintes, hanem emeletesen építkezik. Lemond a műfaji és tematikai teljességről, az egyetemesről, a totálisról, hogy egy másfajta teljességet megszerezzen. Felismerve művészete határait és korlátait, egyetlen területen végzi kutatásait. E tekintetben a mesterek közül Barcsayra emlékeztet: ahogy Barcsay megtapad a házaknál, a dombos tájaknál, az emberalakoknál, úgy ragaszkodik Veress bálványaihoz. Kialakul saját, egyéni, fölismerhető, mindenki másétól megkülönböztethető stílusa. Megteremt saját világképét. Szűk ez a világ? Az elmélyedést befelé teszi meg, mítoszteremtő törekvés vezeti. Egyetlen kifejezőmód és stílus lesz uralkodó művészetében. Kompozíciós elvében van valamiféle motívumszerűség? Kisszámú for-

mát alkalmaz? Ezek a formák igen mozgékonyak, variábilisek, társulékonyak. A bálványok tetszés szerint csoportosíthatók: vannak magányos, kétalakos, triptichonba rendeződő, s négyalakos kompozíciói is. Sorozatokban, ciklusokban gondolkodik, amelyekben azonban mindig fölismerhető a konstans elem. Egyhangú ez a festészet? A figyelmes szem a bálványok ünnepélyessége, komolysága mellett észreveszi más képekben a játékosságot, a humort, a groteszk elemet, az idézőjelet, az ironikus távolságtartást is (*Barlangi Vénusz*; 11. kép).

A fölismert igazságokhoz való ragaszkodást, a hűséget megköny-nyíti, hogy nem vesz részt a művészeti élet csatározásaiban, nem tartozik semmiféle szekértáborhoz, nem dolgozik a műkereskedelemnek, nem kell alkalmazkodnia a megrendelők és vásárlók igényéhez. A megélhetést, a kenyérkeresetet mindig egy munkahely biztosítja számára: az 1968 utáni újabb tíz évben a Magyar Kereskedelmi Kamara napi kiadványa, a Világgazdaság című szaklap szerkesztőségében rovatvezetőként dolgozik. Sőt nemcsak a lapot



20. Örangyal. 1985.

szerkeszti, hanem gazdasági szócikket ír, nemzetközi pénzügyi tanácskozásokon vesz részt, a Közös Piac üléseiről tudósít. Érthető a csodálkozás, amikor a festőkollégák arról értesülnek, hogy Veress Pál, aki 1970 óta a Magyar Képzőművészeti Szövetség tagja, mindennapjai másik felében újságíró, s délután nem a szövetség ülésére siet, hanem szerkesztői munkája, egy pénzügyi tanácskozásról szóló tudósítás érdekében Tokióba repül. Nem kelti ez a „festegetés” a „vásárnapi festő” gyanúját? Mindebben persze nincs semmi különleges, és csak látszólag nincs köze a képek teremtéséhez, az alkotó munkájához. Említettük, Veress Pál családjában elevenen élt a számok, a matematika és a kereskedelmi ismeretek iránti érdeklődés. Nagypapa, Veress Vilmos kereskedelmi számtant tanított, e témába vágó könyveket publikált; nagybátyja, Veress Gábor népszerű közgazdasági könyvet írt; apja matematikus volt. Vagyis nem idegen, nem előzménytelen Veress Pál számára a gazdasági-kereskedelmi-pénzügyi ismeret. Egyfelől ez a festészettől idegen, de érdeklődéséhez közel álló pálya biztosította számára a megélhetést, a művészi függetlenséget. Másfelől újságíró munkájának volt egy, a festészetét közvetlenül érintő hatása is: kortársainál jóval többször és huzamosabb időre jutott el külföldre, a világ nagyvárosaiba, Párizsba, Londonba, Brüsszelbe, New Yorkba, sőt Japánba és Indiába is, ahol frissiben és eredetiben tanulmányozhatta a különféle művészeti törekvéseket és irányzatokat.

Bár korábban nem hiányzott belőle a művészeti kérdések iránti elméleti érdeklődés (Lukács György néhány, esztétikai tárgyú tanulmányát fordítja magyarra!), talán éppen az írásban megfogalmazott kritikai tanácsok használhatatlansága, valamint a festői „szakmán” való kívülrekedés miatt egyre gyanakvóbban tekint az esztétikai teóriákra, az elvonatkoztatott törvényekre és szabályokra. Idegenkedését festő módján a *Művészetelméleti pegazus* című, kesernyés humorú, ironikus hangú kollázsban fogalmazza meg, 1969-ben. Veress Pál sokat olvas, esztétikát, művészettörténetet is, külföldieket és hazaiakat, régieket és maiakat, de az a véleménye, hogy az elmélet a lényegig nem érhet el: a teória mindig általánosítani akar, holott neki konkrét, kézzelfogható festészeti feladatokat kell megoldania; csak részletek vannak, és nincs az egészre érvényes elmélet. Csak tapogatózunk a sötétben – mondja –, és legfőljebb

utólag tudunk következtetni a megtett útra. Talán túlzottan is szkeptikus, talán túlzottan is ragaszkodik az ösztönösséghez.

A festőtársak, a szakmai elismerés hiányát az írók pótolják számára. Bár festészetéből mindenfajta irodalmiasság, epikus tartalom hiányzik, legelső méltatói, művészetének megértői írók és költők. Katalógus-előszót Weöres Sándor ír, kiállítását Somlyó György és Tornai József nyitja meg, képei Rákos Sándort lírai vallomásra indítják. Egy-egy kiállításának méltatói között is főként irodalmi műveltségű kritikusokat találunk: Kerékgyártó Istvánt, Lukácsy Sándort, Vargha Balázst. (Mellettük sorakoznak majd föl a művészettörténészek és a műkritikusok: Székely András, Frank János, Vadas József, Horváth György, D. Fehér Zsuzsa és mások.) Képeivel legmélyebb affinitást talán Rákos Sándor érez. Két költeményt ír Veress Pál képeihez. Bálványok című versében a líra nyelvére fordítja le a képek üzenetét: „bálványaink / bennünk élnek / félelmeink fagyában / gyávaságaink derében / gondolataink hűvösen / bálványaink / belőlünk élnek / velőnkkel etetjük / vérünkkel itatjuk / gyöngeségünkkel erősítjük / lelkünkkel lelkesítjük / bálványainkat / arcukat méred arcodhoz / szemüket méred szemedhez / hallgatásukkal te hallgatsz / nézésükkel te nézel / közönyükkel te válaszolsz...”

A hetvenes években új technikák, új képalkotó eljárások bukkannak föl Veress Pál műhelyében: a fametszet és a fanyomat-kollázs.

Fametszésre alapanyagnak nem keményfa dűcot, hanem furnérozott bútorlapot használ, s fametsző késsel, dűcfogyasztó eljárással dolgozik. A furnérbevonat miatt a körvonalak kissé szálkásak, töredezettek, rusztikusak, nem élesen metszettek. A bútorlap kevésbé tartós anyag, de húsz-huszonöt levonat készítésére alkalmas. Fehér papírra fekete és színes nyomatot egyaránt készít, de kedveli a fekete papírra történő nyomtatást is. A papírnak a nyomódűcra való sima préselésére nem „gépi” gumihengert, hanem – egyéni megoldásként – egy régi, törött szarufésűt vesz a kezébe, azzal dörzsöli a levonat hátlapját. (Ugyanerre a műveletre a kiváló erdélyi fametsző, Gy. Szabó Béla villanykörtét használt.) Fametszet-technikával készült munkái a *Mitológia*, az *Óceánia* és a *Kreatúrák* sorozat (12–13. kép) lapjai.

Kollázsait is egyéni módon készíti. Műfajilag semmi közük a hagyományos fénykép-kollázsokhoz; ő nem fényképet, hanem fa-

nyomatot használ alkotóelemként. Az eljárás alapja a frottage-technika, melyet Max Ernst honosított meg a művészetben: készítője dörzsöléssel viszi át egy meglevő tárgy felületének struktúráját művére. Veress Pálnál ez a tárgy egy tucat különböző méretű, gyalulatlan, a szállal merőlegesen vagy egyirányban metszett puha (többszörre fenyőfa) deszkadarab. Ezekről a szabálytalan méretű, érdes felületű deszkalapokról a fa erezetét jól tükröző fekete-fehér vagy színes nyomatokat, tapétaszerű elemeket készít; a nyomatok alakján ollóval esetleg tovább változtat, majd ezekből a fanyomat-elemekből – egymás mellé illesztéssel, ragasztással – komponálja meg a képet. (*Barkácsolt angyal*; 14. kép, *Ingatag bálvány*; 15. kép, *Szírén*; VI. kép, *Ezüst szfinksz*; VII. kép.) Mindebben van valami, ami a festő munkáját a fűrő-faragó mesterember munkájához közelíti, műtermét valódi műhellyé alakítja. Ezt a tevékenységet Veress Pál barkácsolásnak nevezi, s ezzel szeretné a művészet emberi, kézműves tartalmait a gépi világba átmenteni. „Elborít az egymás után ránk törő ipari forradalmak anyagi és gondolati hordaléka –



21. A hullám. 1975.

vallja. – Van, aki birkózik vele, én megpróbálok hátat fordítani az egésznek: amikor már a kézművesség is kihalóban van, a barkácsolás szintjére ereszkedve folytatni olyan értékek örökös újrafogalmazását, amelyek a barlang idejétől a neutronbombáig jellemzik az embert.”

Annak idején a monotípiákban fölbukkanó fejek hatottak a bálványok és a salakrelief-technika megjelenésére. Most a fanyomatokon fölfedezett és kikísérletezett formák, a puhafa mintázata, erezete, görcei átalakítják a salakreliefek felületét, és a bálványok a kollázsokra emlékeztető textúrát kapnak: *Filemon és Baucisz* (16. kép), *Vejnemöjnen* (17. kép). Az egymás mellett futó, egyidejű és egymással kölcsönhatásban álló technikák okozzák, hogy ugyanaz a motívum, ugyanaz a téma, ugyanaz a gondolat két-három változatban, „műfajban” is megjelenik, s különféle párhuzamok születnek. A *Lobogtatónak* kollázs- (18. kép) és fametszet- (19. kép) változata ismeretes; *A hullámnak* először (az *Óceánia*-sorozatban) fametszet-változata készül el (21. kép), később salakreliefben is megjelenik, az *Órangyalnak* is van salakrelief és fametszet- (20. kép) változata.

Ahogy egyéni kiállításai révén neve egyre ismertebb lesz, úgy talál kapcsolatot festőtársaival. Többször állít ki Papp Oszkárral, a „kettek csoportjának” másik tagjával; New York-i kiállításukhoz Bálint Endre csatlakozik. A pusztai személyes barátságon túl ebben bizonyára a szemlélet rokonsága is szerepet játszott. A század magyar festészetének két nagy iskolája, a vásárhelyiek és a szentendreiek közül Veress az utóbbihoz érzi magát közelebb. 1976-ban Szentendrén a „szentendreiekkel” – többek között Deim Pállal, Szántó Piroskával –, valamint 1977–78-ban a „Népművészet – kortárs művészet” címmel megrendezett vándorkiállításon a csoportos megjelenést is vállalja. Bálint Endrét sajnos már nem kérdezhetjük meg az összefüző szálakról; Papp Oszkár a felfogásbeli rokonságról a következőket mondta: „Stilárisan mindkettőnknél fellelhetők erős szürrealista vonások, de ugyancsak alkati expresszív-konstruktív hajlamok, ez utóbbiak már indulásunktól. Fontosabbnak érzem azonban azt a mélyebb szemléleti rokonságot, amit egyfajta mitologikus vonzalommal, érzékenységgel lehetne jellemezni, és ami mindkettőnkél az európai, görög-keresztény mitoló-

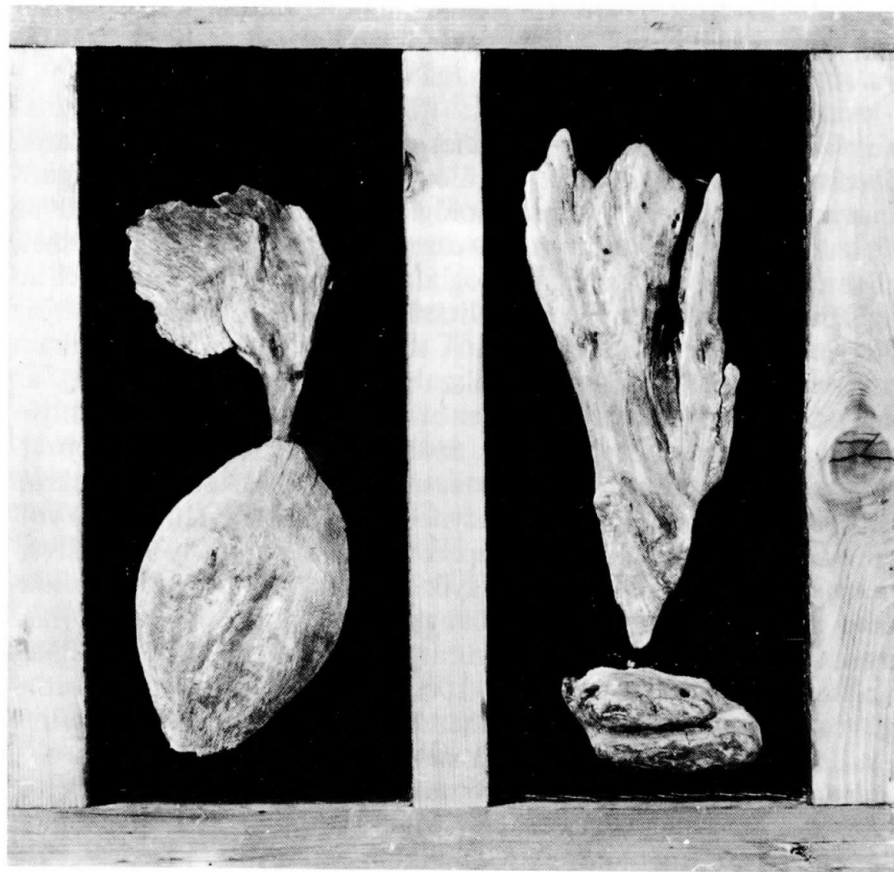
giánál ősi, »barbárabb« folklorisztikus rétegekig hatol. A mitologikus utalások ennek csak a felülete, lényegesebb az az igény, hogy »archetipikus« szituációkat, gondolatokat, érzelmeket, asszociációkat szinte emblematikus tömörségű vizuális jelképekké sűrítve – és kibontva, körüljárva – fogalmazzunk képekké... Vitányi Iván egy rólam szóló írásában ezt a fajta szemléletet »felmutató művészetnek« nevezi, úgy vélem, ha rám vonatkozik, Veress Pálra is jellemző, mert épp az említett rokon szemléleti motívumokra utal.”

A jellemzés felhívja a figyelmet két fogalomra, a szürrealizmusra és a folklorizmusra, amelyről Veress Pál művészetével kapcsolatban még szólni kell. Ezek a vonások – bizonyos megszorításokkal – valóban illenek festészetére, s maga is vállalja őket.

A szürrealizmus André Breton 1924-es manifestuma óta alighanem a század európai művészetének egyik legjelentősebb irányzata. Hatása túlnőtt az izmusok, a különféle tisztavirág-életű avantgárd irányzatok szerepén. A pszichológiai eredetű irányzat mind az irodalomban, mind a képzőművészetben igen sokféle, egymásnak ellentétes törekvést is magába foglalt. Amikor Veress Pál képet ad a Szürenon két csoportos kiállítására, vállalja az irányzattal az alapvető szemléleti rokonságot. A szürrealizmus nagy ajándéka a művészet számára a képzelet felszabadítása, a többértelműség, az asszociáció bekapcsolása mind az alkotás, mind a befogadás folyamatába. Veress Pál festményeire érvényes a szürrealisztikus képzet-társítás: aktivizálja, megmozgatja a néző képzeletét, aki gyakran olyasmit is belelát a képbe, amelynek létrehozása talán nem is volt a művész célja. Íme, néhány képzet azok közül, amelyeket műveinek nézői beleláttak képeibe! Egyik kritikusa, Ember Mária például a *Kasszandrán* „kék barlangkeretből elősejlő világos (hisz mindent világosan előre látó) figurát” sejt, „kislányosan-tanácstalanul befelé forduló lábfejeivel, esett és szánandó, komikusan szorongó testtartással”. A tragikus színezetű *Démon* – ugyancsak szerinte – „fülein szemeket visel”, s „már-már egyértelműen humoros”, *A hullámsapkás tenger* (IX. kép) pedig „piros szemű, fehér taréjos, kék árnyalatokban ugrásra kész vidám tücsök-amőba”. Az effajta „értelmezések” (sőt képzavarok) alighanem túlzottan leegyszerűsítik e festészet jelentését: Veress Pál képei ennél gazdagabb, árnyal-

tabb, metaforikusabb üzenetet hordoznak. Egy valamit nem vesz át a szürrealizmusból, sőt kizár műhelyéből: az automatizmust. Elfogadja az asszociációt, a montázs-technikát, a tudatalattiba süllyedt ösképeket, az archetípust, de elveti a kontroll nélküli alkotást, és nem szereti azokat a festőket, például Salvador Dalit, René Magritte-et, akik a szürrealizmust – szerinte – „modorként használják fel”.

A népművészet a huszadik században a legtöbb helyen megszűnik eleven-élő anyag lenni, a nép belép a nemzetbe, a népművészet



22. Maszk és láng. 1974.

megszűnik, beépül a nemzeti kultúrába. A népművészet friss, teremtő erejét nemcsak azok az alkotók ismerik el, akik közvetlenül merítenek belőle (pl. Bartók és Kodály, Illyés és Nagy László), hanem azok is (pl. Pilinszky), akiknek művészetéből hiányzik a közvetlen hatása. Amikor Veress Pálnak 1982-ben kiállítása nyílik „A néphagyomány vonzásában” című sorozatban, ezt írja: „Folytatható hagyomány helyett a népművészetben keresek példát és bátorítást. Nemcsak a magyar néphagyományból, hanem más – környező és távoli – népek művészetéből is merítve. Nagy muzsikuss példaképeink felfedezték a népzene dallamkincsét. A népművészet – legalábbis nekem – nem kínál ilyen közvetlenül átvehető formai elemeket. „Motívumokat”, mézeskalács-huszárt vagy szerszámnyél-formát ne keress a képeimen. De bízom benne, hogy a szellemet kiérzed belőlük.” Szerinte a népművészet csak addig virágzik, amíg van egy másik, polgári művészet is; s a törzsi művészet nem népművészet, illetve a népművészet csak olyan mértékben érdekli, amilyen mértékben az a naiv művészettel találkozik. Vagyis nem a népművészet formai elemeit veszi át, hanem a tartalmát. Átvesszi például a népművészet idő-, illetve időtlenség-élményét. Veress Pál képeinek is sajátos időélménye van: lenyomatok, időtlenek, időn kívüliek. A népművészetre emlékeztet ezeknek a képeknek valamiféle anonimitása is: személytelenek, névtelenek, visszafogják az egyéniség túlzó jegyeit. A népművészettel rokon a képek néhány formai-technikai megoldása is: a salakreliefeken, akár a népi építészetben, megnőnek az árnyékhatások, és a színhatások szerényebbek; képei néha a spanyolozással és karclozással díszített népi tárgyakat juttatják eszünkbe; s az a törekvése is rokon a népművészettel, hogy a formákat lapossá tegye, és a vonalakra vigye át a szerkezeti gondolatot.

Rendíthetetlen következetessége eredményt hoz. Hazai kiállításai megszorodnak, rendszeressé válnak, képei gyakran szerepelnek külföldi tárlatokon: Lengyelországban, New Yorkban, Párizsban, Erfurtban, Lipcsében, Drezdában. Az alkalmi kritikák mellett művészetét a folyóiratokban hosszabb dolgozatok méltatják (Tornai József, Mezei Ottó, Kerékgyártó István). Marc Delouze francia költő szürrealista verse, a „Szó-szedet egy forma-skálához” a fa-nyomat-kollázsok hatására születik (Somlyó György fordítja ma-

gyarra). A képek ismeretét növeli, hogy 1976-ban az Új Írás egyszerre kilenc művének reprodukcióját közli, a Könyvtárosban pedig Lukácsy Sándor bemutatása mellett húsz grafikája jelenik meg. Nem maradnak el a siker látványosabb jelei sem. A *hullámsapkás tenger*, mely a Rákos Sándor óceániai versfordításait tartalmazó könyv címlapját és hátlapját díszíti, 1983-ban három hónapon át az Amerikai Egyesült Államokban és Kanadában a távolsági autóbuszokon látható a Költészet az autóbuszon nevű akció keretében, melyet egy amerikai költő, Robert Bly indított el: ő fedezte föl és választotta ki a képet, és egy Machado-versidézzel együtt az ő kezdeményezésére függesztették ki a két ország távolsági autóbuszain.

Veress Pál művészetének harmadik „felfedezését”, mondhatni ünnepélyes és végérvényes bevonulását a kortárs magyar festészetbe az 1986-os, Ernst Múzeumban rendezett gyűjteményes kiállítás, az életmű java termésének csaknem teljes bemutatása hozza meg. De erről még külön szólnunk...

Festői pályájának rajzát egy személyes emlékekkel zárom.

Veress Pál műtermében a szekrény ajtaját három érdekes kép díszíti. Készítője a furnérlemez egyetlen vékony rétegéből keskeny csíkokat tördelt, és ezekből alkotta meg a három összeszőtt, a szita hálójára, rácsszerű szerkezetére emlékeztető formát. A három kép olyan, mint a kínai képírás három jele. A művész a maga munkája mellé oda is rajzszögezett egy kínai írással telerótt, nyomtatott papírlapot. Melyik jelent meg előbb a festő műhelyében a szekrény falán, tűnődik a néző, a kínai írásjel vagy a barkácsolt kép? A kínai írás mintájára született a furnérlemez kép, vagy a képhez találta meg a „természetben” a neki megfelelő, vele egyberímelő formát? A festő „másolja-e” a természetet (az ősi, archaikus idők művészetét), vagy a természet „emlékezik” az ember alkotta képre? Fölösleges kérdések. Correspondances: „összefüggések, megfelelések, csatlakozások, ráütések” (Illyés Gyula szavaival) – érjük be ennyivel. A legmerészebb szürrealista képzelet is kitalálni csak azt tudja, ami már megvan, ami már emberi ismeret. A bálványokat festő és a kínai írásjeleket barkácsoló művésznak sem kell semmit kitalálnia, dolga „csak” az, hogy a létező világban megkeresse és megtalálja a neki fontos formákat.

Plasztikák

Veress Pál a természetelvű festészetből kiábrándulva, de nem tudván megszabadulni a festészet hagyományos formájától, a keretbe foglalt, falra akasztható képtől, eljutott a bálványokig, a salakreliefekig. Majd a bálványoktól, a salakreliefektől, a térproblémáktól útja a szerves és a szervetlen lét határán mozgó plasztikáig vezetett. De ahogy a salakreliefek nem igazi domborművek, hanem képek, festmények, azonképpen plasztikai sem igazi szobrok, hanem a senki földjén született alkotások. Fadarabok szoborrá, domborművé váló összeállítgatásával játszadozik. A Fényes Adolf Teremben rendezett kiállításon bukkant föl először ilyen munkája, a *Maszk és láng* (22. kép). A művet akkor nem is szobornak, hanem assemblage-nak, különféle, a természetben talált tárgyakból összeállított kompozíciónak nevezte. A *Maszk és láng* valóban nem szobor, nem körbejárható alkotás, egyetlen nézete van, sőt képszerűségét az is hangsúlyozza, hogy széles, nyers léckeret foglalja keretbe, és a kompozíció két részletét is lécc választja el egymástól. A „maszk” és a „láng” két-két, a természetben talált, szépen erezett, korhatag fadarabból van összeállítva. Plasztikai jelentésük, életszerűségük, mozgásuk éles ellentétben van anyaguk kihalt merevségével, kövületszerűségével. Ha vannak anyagok (pl. a bronz, a kő, a márvány, az agyag, a gipsz, a vászon, a farostlemez stb.), amelyekkel egy-egy művészt jellemezni lehet, akkor Veress Pál számára a „megtalált”, az egyéniségéhez legillőbb kifejezési anyag a fa. A fába metsz legszívesebben, a fa erezete hagy nyomot kollázsain, az jelenik meg salakreliefjein, és plasztikáinak anyaga is fa. A budai erdőkben, a zsenyei parkban, a Keleti-tenger partján találta azokat a különös mintájú, érdekes formájú fadarabokat, amelyeket továbbformálva, három-négy darabot egymáshoz illesztve alkotja meg plasztikáit. Az 1986-os Ernst Múzeum-beli kiállításon az említett *Maszk és láng* mellett uszadékfa-szobrok néven szerepelt még a három részből álló *Emlékmű*, valamint a *Duo*. Sajátos ellentétpárok, mozdulatlanság és dinamizmus, amorf és figurális, élő és élettelen keverednek ezekben az alkotásokban.

Kísérletek, játékok, egy festőművész műhelyének melléktermékei ezek a munkák, mégis jól mutatják egyéni törekvését. Az alkotó

szeme emeli ki a fadarabokat korábbi környezetükből, és a mozdulat, amely egymáshoz illeszti, majd keretbe foglalja vagy posztamentumra állítja, teszi meghökkentő hatású szoborrá őket. De szoborlétükben is őrzik többértelműségüket, a néző képzeletét megmozgató képességüket, asszociatív erejüket. E szobrok a Veress Pál festészetében is megmutatkozó szürrealisztikus törekvés plasztikai „le nyomatai”, s leginkább a francia szobrásznő, Germaine Richier vizionárius munkáira, a szürrealizmus stílusjegyeit tükröző lidérces plasztikai látomásaira emlékeztetnek. Bár formájuk és címük lehetővé tenné a legkülönbélebb „olvasatot”, mégsem mondhatjuk, hogy mindenki azt lát beléjük, amit akar. Ahogy a lelki folyamatokban a szabad képzettársítás sem igazán szabad, hanem nagyon is determinált, azonképpen e plasztikák „jelentése” sem önkényes, nincs mindenestül rábízva a nézőre. Anyaguk, felületük mintázata, formájuk nagyon is meghatározott irányba lendíti a néző képzeletét, s teljes jelentésüket Veress Pál ábrázolást és absztrakciót, fájdalmat és humort, klasszikust és groteszket, statikát és mozgást, erőt és gyöngédséget, súlyt és lebegést elegyítő bálványai, fanyomat-kollázsai és salakreliefjei között kapják meg. Önmagukban talán nem többek barkácsolásnál, plasztikai ötleteknél, az életmű egészében szemlélve azonban abba szervesen illeszkedő munkákként élnék.

Képek könyvekben

Veress Pál első igazi sikerét a Dési Huber Kollégium által, a szabadságharc centenáriuma hirdetett pályázaton aratja Petőfi-vers-illusztrációival. A képein az irodalmiasságot messze kerülő művész később sem veszíti el kapcsolatát a könyvvel, az irodalommal. Sokat olvas, bálványainak legkorábbi értői között megkülönböztetett hely illeti meg író barátait. A hatvanas évek végén a Magyarok Világszövetsége kiadásában megjelenő A Magyar Hírek Kincses Kalendárium szerkesztőjétől, Boldizsár Ivántól olyan érdekes feladatot kap, amely lehetővé teszi számára, hogy visszanyúljon korábbi Petőfi-metszetei problémáihoz. Több egymást követő évben

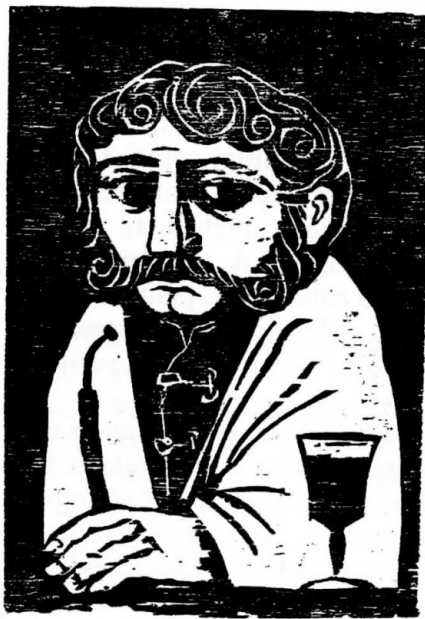
a kalendárium naptári részét, az esztendő tizenkét hónapját az ő linóleummetszetei díszítik. Az egyik évben magyar költők arcát örökíti meg, a másik évben népdalokat illusztrál, a harmadik évben a magyar történelem nagy alakjairól készít rajzokat. Ezek a metszettek egyben-másban emlékeztetnek Derkovits Gyula ismert Dózsa-sorozatára, de el is különülnek attól. Derkovits fában dolgozott, metszetei rajzosak, grafikusak, Veress először linóleumban dolgozik, metszetei nagyobb foltokból épülnek fel. Derkovits mozgalmas, többalakos jeleneteket örökített meg, Veress az emberi arcra helyezi a hangsúlyt, teljes figurát, többalakos jelenetet, cselekményt ritkábban rögzít. Jellemző, hogy íróportréi közül azok a sikerültebbek, amelyeknél a fotográfia nem kötötte meg a kezét (Balassi, Csokonai, Berzsenyi arcképe); a huszadik századi költőknél, ahol a fotografikus hűséghez kellett alkalmazkodnia, ott a metszet vonalasabb, a kifejezés bizonytalanabb, erőtlenebb. A legsikerültebb portrékat később fába is áttette (23–24. kép). A népdalsorozatnál változatosabb technikával, a gyúrt papír, a fametszet-alátét, a tónusnyomás alkalmazásával kísérletezett, de e lapok nyomdai sokszorosítása a kalendáriumban nem sikerült.

A metszetsorozatokban még továbbél a nemzeti, a magyar, a realista törekvés, a „romantikus vonal”, még csak csírájukban vannak meg a bálványok, még csak érik a salakrelief-technika, de a vésőt tartó kezét már ösztönösen rokon mozdulat vezeti. E tekintetben külön figyelmet érdemel a magyar népdalokat illusztráló sorozatból a *Betyár* című metszet (25. kép), melyet az 1947-es *Petőfi*-sorozatból emelt át a kalendáriumba. A sokráncú fehér bőgatya olyan, hogy valamelyik későbbi salakrelief, például a *Filemon és Baucisz* (16. kép) egyik részlete is lehetne: lendületes, expresszív formák, egymással párhuzamosan futó, lendületes vonalak, ellentétes fény-árnyék hatás.

Sajátos feladatot jelent a számára, amikor a Corvina Kiadó gondozásában megjelenő Poésie hongroise című antológiába kérnek tőle rajzokat. Más-más korban élő költőket, különféle hangulatú verseket kell egymástól elválasztania. A könyvnyomtatás régi hagyományához, a könyvekben a fejezetek végét jelölő záródísz, a cul-de-lampe alkalmazásához nyúl vissza. A népművészet és a törzsi művészet motívumait elegyítő, záródísznek szánt rajzokat azon-

ban a könyvtervező iniciálékként használja föl: ezzel némileg megváltoztatja a művész elgondolását, de így is díjazásra érdemesített, könyvművészeti értékű alkotás születik.

Szorosabban vett illusztrációs munka a Jurij Ritheu: Amikor a bálnak elmennek című „mai legendához” készített rajzsorozata (1978). A könyv a Szovjetunió legészakibb vidékén élő kis nép, a csukcsok eredetmondájára épül, története, szereplői is a népi mitológiából, az évezredek mélyéből hagyományozódtak az író nemzedékére. Veress Pál mindössze két színnel, a barnával és a kézzel, valamint a papír fehér színével él. A rajzok technikája, bravúros egyszerűsége, például a többször megismételt „Jónás a cethal gyomrában”-motívum megoldása Bálint Endre Párizsban készült Biblia-illusztrációjára emlékeztet, de a fejezetek előtt álló, ugyancsak kétszínnyomású egészalakos rajzok eredeti Veress Pál-művek, figurális bálványok.



23. Berzsényi Dániel. 1968.



24. Csokonai Vitéz Mihály. 1968.

Veress Pál a legszívesebben nem szöveget illusztrál, nem könyvdíszítő feladatot old meg, hanem már meglevő munkáiból ajánl föl egy-egy lapot könyvbeli közlésre. Szöveg és kép között a kapcsolat ilyenkor is megvan, de ez nem több a hangulati rokonságnál. Ilyen kapcsolat megteremtésére a legszerencsésebb alkalom akkor nyílt, amikor a kiadó (illetve maga a szerző) Tornai József versesköteteinek illusztrálására, illetve a védőborító megtervezésére kérte fel. A bálványok neve című Tornai-kötetben (1970) öt fekete-fehér fametszetet találunk. A lapokon látható egyalakos bálványok (fejük és törzsük van!), a horizontális és vertikális vonalak rajzolata időrágta, esőmosta, korhatag kopjafák képét juttatja eszünkbe. A védőborító Veress Pál színes festményének felhasználásával készült. Veress védőborító- és kötéstervevel jelent meg Tornai Kiskadva (1972) és Naptánc (1975) című verseskötete is. Az utóbbi borítólapján a háromrészes – és részenként három különböző szint alkalmazó – *Mitológia* bálványaira emlékeztető alak „táncol”. E kötet verseiben Tornai lírikusként éppúgy egy elsüllyedt kor mitológiáját kívánja megidézni, ahogy Veress Pál festészete vizuális kísérlet egy ősi hitvilág megjelenítésére.

Legjelentősebb és legnagyobb szabású illusztrációs vállalkozása Rákos Sándor: Táncol a hullámsapkás tenger (1976) című fordításgyűjteményéhez készített metszetsorozat. Az Óceánia népeinek költészetét bemutató kötet a festőművész tizenöt színes metszetét tartalmazza. A fametszetsorozat több lapja *Óceánia* címmel Veress Pál kiállításain rendszeresen szerepel, s a sorozat egy-egy lapjának kollázs és salakrelief változata is született. A festő e munkái tapadnak legszorosabban az óceániai művészethez, és éppen ezért számos félreértésre adtak alkalmat: ürügyet szolgáltatott arra, hogy Veress művészetében túlzottan egyetlen hatást, a törzsi népek művészetének hatását feltételezzék, holott az *Óceánia* sorozat csupán a festő egyik munkája, s az óceániai művészet csupán egyik ihlető forrása művészetének. A könyvben közölt metszetek főként emberi arcképeket, maszkokat ábrázolnak szembenézetből: az eredeti óceániai plasztika stilizált formáit őrzik; a fa, a szövet vagy a papír érdes felületét híven tükröző mintázat mindig anyagszerű és él. Veress Pál lényegében ugyanazt valósítja meg itt a grafika eszközeivel, amit Rákos Sándor a fordításaival: a mai ember számára befogadhatóvá

teszi egy távoli, idegen művészet szellemét. (Sajnos a nyomdatechnika a színek visszaadásában nem mindig remekelt: meglepő, hogy ugyanaz a metszet a könyv két kiadásában, tíz év különbséggel, 1976-ban és 1986-ban milyen eltérő színárnyalatokkal jelent meg.)

Új törekvések

Az Ernst Múzeumban 1986-ban rendezett gyűjteményes kiállítás az életmű válogatott, de eddigi legteljesebb, legsokoldalúbb bemutatására adott alkalmat. Az 1947-től máig terjedő anyag az arányokkal érzékeltette a hangsúlyokat: a negyvenes évek végéről néhány korai olajfestményt láthattunk, az ötvenes évek teljesen hiányoztak, 1961-től kezdődtek a monotípiák, az évtized közepét idézték az első salakreliefek, majd az életmű kiteljesedését a hetvenes évek hozták



25. Betyár. 1969.

meg. A kiállított művek majdnem egyharmada fanyomat-kollázs volt, zömük még sosem szerepelt kiállításon, a legnagyobb feltűnést ezek keltették.

„A vallomásszerű, de mégis szemérmes személyesség teszi egységes világúvá a múzeum termeiben sorakozó képeket, és mintegy másodlagossá azt, hogy a művek mennyi technikai ötletet, újítást tartalmaznak” – írta Székely András. „A huszadik században elvált egymástól a látvány és a jel művészete. Veress Pál egyesíti a kétféle törekvést, a kifejezésnek egyik lehetőségéről sem mond le. A látványból indul ki... a látványt a jel és jelentés régiójába emeli. A bálványfigurák egy ismeretlen világ üzenetét közvetítik” – állapította meg Lukácsy Sándor.

Bebizonyosodott, Veress Pálnak sikerült saját festői világot teremtenie, saját stílusa, mindenki másétól megkülönböztethető formanyelvre, egyéni technikája van. Vadas József Bálint Endrével hasonlította össze képeit, de a nyilvánvaló hasonlóságok mellett az alapvető és lényegi különbségekre is rámutatott: „Veress egyetlen motívumnál maradt... Míg Bálint finom lírát lehel, Veress sötét drámát vizionál, amelyben a humor az egyetlen élénkítő elem.” Látszólag körülhatárolt, szűk ez a festői világ, egyetlen gondolat köré rendeződik, egyetlen témát variál, s a bezárkózás veszélye fenyegeti.

Ahogy azonban a tárlat első darabjai, a háború utáni figurális enteriőrök és kemény kontúrokkal megfestett csendéletek hitelesen jelzik a forrást, ahonnan a festő elindult, azonképpen néhány kép, a kiállítás záródarabjai fölhívják a figyelmet a folytatásra, a folytathatóság irányára is.

Egyrészt a kisebb méretű, lírai jellegű képek sorozatára gondolunk, amelyek közül a régebbiek még a bálványokkal azonos időben keletkeztek, utóbb azonban megszorodtak, és a „bálványvilágból” való kilépésnek az egyik lehetséges útját jelzik. Ide tartozik az 1984-es *Penészvirág* (XV. kép) és *A szent*. A festő ezeket is salakreliefeknek nevezi, de felületük kissé más: a nagyobb méretű bálványok dimbes-dombos plasztikája helyett itt a körvonalat jelző mély árok vág bele az érdes, de nem domborzatos felületbe. A képek formavilága és rajzolata egyszerűbb a bálványok drámai, zsúfolt, barázdált textúrájánál: tömondatban fogalmaznak, szavakat közölnek.

A bálvány-korszak továbbfejlesztésének másik útját néhány újabb keltezésű olaj és tempera kép jelzi. Ezek a sík farostlemezre hagyományos módon festett képek formavilágukban ugyancsak visszamutatnak a salakrelief bálványokra, de az anyag megváltozása, a tempera és a farostlemez új festői gondolatok kifejezését teszi lehetővé. Farostlemezt, hamuval kevert műanyagalapozást és temperát már korábban is használt (*Három alak tájban*; VIII. kép), de a mostani képek bálványalakjai megmozdulnak, repülnek, táncolnak, viaskodnak, s színeik is élénkebbek, harsányabbak. A bálványalakok korábbi merevsége feloldódott, a háttér színesebbé vált, festőibbek, formailag könnyedebbek, a képek tragikus komorságát a bölcsesség derűje váltotta föl (*Villámsújtotta bálvány*; XVI. kép). Mintha az idő múlása a festőt feloldozná korábbi szorongásai alól, mintha a hivatali-szerkesztői munkától független, kötetlen élet derűsebbé tenné, mintha festészetének megkésett, de méltó elismerése piktúráját is megújulásra sarkallná.

Veress Pál művészete vigasztaló példa, hogy a tehetséggel párosult következetesség végül eredményt hoz, és kevés húrón is lehet változatos és remek dallamot játszani. Festészete a mai mítoszteremtő költészet vizuális párja. Képei a kortárs magyar piktúra fölismerhető, egyéni stílusjegyeket hordozó alkotásai.

Veress Pál nem hallgat azokra, akik változásra, tematikai gazdagodásra, tágitásra biztatják. A bibliai igazságot követi: a keskeny út vezet a legmesszebbre. Vagy – hogy bálványaihoz jobban illő irodalmi forrást idézzünk – Lao-ce igazságát követi; a Tao Te king egyik enigmatikus részlete érvényes rá: „Nem lép ki az ajtón / és világot megismer, / nem néz ki az ablakon / és égi utat megismer; / mennél messzebb megy, / annál kevesebbet ismer: / ezért a bölcs / nem jár, hanem megismer, / nem néz, hanem megnevez, / nem cselekszik, hanem végbevisz.” (Weöres Sándor fordítása)

Irodalom

- Végvári Lajos: Veress Pál és Kühner Ilse kiállítása. Katalógus-előszó, 1948.
- Pogány Ö. Gábor: Gyűjteményes kiállítások. Szivárvány, 1948. jún. 26.
- Dutka Mária: Veress Pál kiállítása. Magyar Nemzet, 1961. márc. 15.
- Somlyó György: Az újrakezdés szépsége. Élet és Irodalom, 1963. okt. 19.
- Fóthy János: Veress Pál kiállítása. Művészet, 1964. ápr.
- Weöres Sándor: Veress Pál festészetének... Katalógus-előszó, 1969.
- Székely András: Veress Pál kiállítása. Népszabadság, 1969. jún. 15.
- Horváth György: „Modern” és modern. Magyar Nemzet, 1969. jún. 17.
- Sinka Erzsébet: Veress Pál kiállítása. Esti Hírlap, 1969. jún. 17.
- D. Fehér Zsuzsa: Veress Pál kiállítása. Magyar Hírlap, 1969. jún. 17.
- Perneczky Géza: Tabuk és bálványok. Élet és Irodalom, 1969. júl. 5.
- Frank János: Veress Pál bálványai. Tükör, 1969. júl. 22.
- M. Kiss Pál: Hazai kiállítások. Látóhatár, 1969. nov.–dec.
- Tornai József: Veress Pál bálványai. Kortárs, 1970. júl.
- Kerékgyártó István: Idols. The New Hungarian Quarterly, 1970.
- Horváth György: Hat művész tárlata. Új Tükör, 1976. szept. 14.
- Kerékgyártó István: Rohanó világunkban... Katalógus-előszó, 1977.
- Menyhárt László: Utak a népművészetből. Művészet, 1978. febr.
- Mezei Ottó: Özönvíz előtti ikonosztáz. Művészet, 1978. ápr.
- Rákos Sándor: Veress Pál képei... Katalógus-előszó, 1979.
- Mezei Ottó: Veress Pál... Katalógus-előszó, 1979.
- Székely András: Veress Pál képei. Új tükör, 1979. máj. 20.
- Kerékgyártó István: Veress Pál bálványai. Népszava, 1979. máj. 25.
- Tüskés Tibor: Papp Oszkár és Veress Pál képei. Somogy, 1980. márc.–ápr.

Frank János: Veress Pál és bálványai. Budapest, 1980. júl.
Ember Mária: Veress Pál domborképei. Magyar Nemzet, 1982. febr. 19.
Tornai József: Változó bálványok. Élet és Irodalom, 1982. márc. 12.
Lukácsy Sándor: Veress Pál. Könyvtáros, 1985. júl.
Frank János: Ritka madár... Katalógus-előszó, 1986.
Gloria-Gilda Deak: Idols and Enigmas. The New Hungarian Quarterly, 1986.
Vadas József: Bálványok maszkban. Élet és Irodalom, 1986. jan. 24.
Lukácsy Sándor: Veress Pál bálványai. Magyar Nemzet, 1986. jan. 30.
Székely András: Emberarcú bálványok. Népszabadság, 1986. febr. 4.
Horgas Béla: Angyalok és bálványok. Kortárs, 1986. okt.
Lukácsy Sándor: Veress Pál. Új Írás, 1988 május

Önálló kiállítások

1948. Fővárosi Népművelési Központ
1955. Múzeum, Túrkeve
1960. Palazzetto Rosso, Genova
1961. Gheorghiu Dej Hajógyár, Budapest
1963. Derkovits Terem, Budapest
1965. Galerie de l'Université, Párizs
1969. Fényes Adolf Terem, Budapest
1971. Ferencvárosi Pincetárlat, Budapest
1971. Ateliergemeinschaft, Erfurt
1975. József Attila Tudományegyetem, Szeged
1977. Színház téri Kiállítóterem, Pécs (Papp Oszkárral együtt)
1977. Fényes Adolf Terem, Budapest
1977. Nehézipari Műszaki Egyetem, Miskolc
1977. Bartók Béla Művelődési Központ, Szeged
1977. Művelődési Központ, Tiszakécske
1979. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (Műhely sorozat)
1979. Somogy megyei Művelődési Központ, Kaposvár (Papp Oszkárral együtt)
1981. Nikolai Kirche, Lipcse
1982. Erzsébetvárosi Galéria, Budapest
1984. Újpesti Minigaléria, Budapest
1985. Kreuz Kirche, Drezda
1986. Ernst Múzeum, Budapest

Fontosabb csoportos kiállítások

1943. Székelyföldi ösztöndíjas festők. Szépművészeti Múzeum, Budapest
1955. Fiatal képzőművészek és iparművészek kiállítása. Ernst Múzeum, Budapest
1969. Az Építők Műszaki Klubja képzőművész tagjai. IPARTERV székháza, Budapest
1969. Szürenon. Kassák Lajos Művelődési Ház, Budapest
1970. Modern magyar művészet. Poznan, Lodz, Szczecin, Gdansk
1972. Murális tervek és anyagkísérletek. IPARTERV székháza, Budapest
1973. Három budapesti festő. Columbia Egyetem, New York (Bálint Endrével és Papp Oszkárral együtt)
1976. Hat festő. Vajda Lajos Képzőművészeti Stúdió, Szentendre
- 1977–1978. Népművészet – kortárs művészet. Debrecen, Budapest, Szolnok
1979. Szürenon II. 1969–1979. Kassák Lajos Művelődési Ház, Budapest
1979. Tallózás a modern magyar képzőművészetben. Hajdúszoboszló
1981. A grafikától a lézerig. Erkel Ferenc Művelődési Ház, Budapest
1982. Hat magyar festő. Orly Sud, Párizs

Szövegközi képek jegyzéke*

1. Attila. 1936. Linóleummetszet, 15 × 10 cm
2. Romház. 1947. Vásznon, olaj, 50 × 40 cm
3. Petőfi Sándor: A magyar nemes. 1947. Linóleummetszet, 22 × 15 cm
4. Lektor. 1960 körül. Monotípia, 38 × 27 cm. A Művelődési Minisztérium tulajdona.
5. Szentendre. 1959. Monotípia, 27 × 37 cm. A Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.
6. Ukkon. 1962. Monotípia, 38 × 37 cm. Budapesti magántulajdonban.
7. Öreg bálvány kicsinyével. 1965. Salakrelief, 53 × 45 cm
8. Két alak. 1967. Fanyomat-kollázs, 70 × 50 cm. A Kulturális Minisztérium tulajdona.
9. Művészetelméleti pegazus. 1969. Fanyomat-kollázs, 50 × 70 cm
10. A griff halála. 1969. Fanyomat-kollázs, 70 × 50 cm. A Művelődési Minisztérium tulajdona.
11. Barlangi Vénusz. 1977. Salakrelief, 55 × 44,5 cm
12. Kreatúra (Álló). 1985. Fametszet, 46 × 25 cm
13. Kreatúra (Lépő). 1985. Fametszet, 46 × 25 cm
14. Barkácsolt angyal. 1970. Frottage, tempera, 57 × 41 cm. NDK-beli magántulajdonban.
15. Ingatag bálvány. 1970. Fanyomat-kollázs, 70 × 50 cm
16. Filemon és Baucisz. 1978. Salakrelief, 90 × 61 cm. A Sárospataki Képtár tulajdona.
17. Vejnemőjnen. 1979. Salakrelief, 59 × 29 cm. Budapesti magántulajdonban
18. Lobogató. 1983. Fanyomat-kollázs, 70 × 50 cm
19. Lobogató. 1986. Fametszet, 42 × 32 cm
20. Őrangyal. 1985. Fametszet, 49 × 31 cm
21. A hullám. 1975. Fametszet, 24,5 × 15,5 cm
22. Maszk és láng. 1974. Assemblage, 53 × 54 cm
23. Berzsenyi Dániel. 1968. Fametszet, 39 × 27 cm
24. Csokonai Vitéz Mihály. 1968. Fametszet, 39 × 28 cm
25. Betyár. 1969. Linóleummetszet, 21 × 14 cm

* Ahol külön nem jelöltük, ott a kép a művész tulajdonában van.

Summary

Pál Veress is a contemporary Hungarian painter with a unique vision and approach to life.

He was born in Budapest in 1920 and attended the Academy of Fine Arts here between 1938 and 1943. His professor István Szőnyi, was the outstanding representative of Post-Impressionism, but Veress felt more of an affinity toward Gyula Rudnay, who produced realistic and expressive works. Veress organized his first exhibition in 1948, where he displayed constructivist still-lives with an emphasis on form and delicate coloring. This successful introduction was followed by almost a decade and half of "silence": under the influence of a schematic and voluntarist art policy, Veress was virtually ousted from artistic life, and earned his living as a journalist specializing in economics.

He was oriented in the right direction at an early age. As a student he spent his summers in Austria: here he became acquainted with the Viennese Secession (Art Nouveau). In 1948 he worked as an assistant editor to Lajos Kassák, the main theoretician of the Hungarian avantgarde movement.

Veress found his individual style only gradually as painting technique, style and contextual content developed in a unique interrelationship in his work. The formations he later labelled "idols", and which found their true material and expressive form – their vernacular – in slag reliefs, first appeared in his monotypes. These slag relief idols are unique to Hungarian art, being solely characteristic of him. Later the frottage-technique appears in his art and leads him to the woodprint collage pictures. He also produces woodcuts and linocuts.

Pál Veress's idols feed from several sources. The forerunners of his works we can find in black African plastic art, in cave-drawings and in the menhirs, the standing stone columns of the late neolithic age. Seeking the origins of Veress's art, we can also refer to folk wood carvings as well as Byzantine icons. Correspondences can also be found in the Permian art of Asia as well as in the naive representations of saints from the Gothic period. Veress is most profoundly linked with the arts of the natural peoples, the ancient

totem columns and masques of the Oceanian peoples. However, he is very much a contemporary artist who has created his own painterly world. He does not paint the visible, turns away from the direct representation of nature, yet is not a nonfigurative artist either. Some kind of human form – a figure with a head and body, eyes and arms, some indication of sex and age – can always be found in his works. Simplification and abstraction, however, are of such a scale that his figures can perhaps be best described as signs, symbols, or archetypes: they preserve only a distant memory of the human figure; through artistic transfiguration, they have been transformed into reference and symbol. In this respect, his work is related to the great trend of Surrealist art.

What do Pál Veress's idols say? In a world devoid of myths, even more in a world that lives for false and manipulated myths, he reminds us of our archetypal memories, real possibilities, the lost Paradise, and the major questions of life.

He does not take over the formal elements and motifs of ancient art and folk art, but their spirit. He compels the viewer to face his fate, to recall the lasting values of humanity, the dramatic antitheses of life; he warns them of the eternal struggle between good and evil, man and woman, the old and the young. It is hardly a coincidence that the first to understand his works were those contemporary Hungarian poets (e.g. Sándor Weöres) whose art is characterized by objective lyricism, abstract materialism and the creation of modern mythical poetry. But his pictures have also inspired the modern French surrealist poet Marc Delouze.

Pál Veress's "idols" scored their first sweeping success at a 1969 exhibition in Budapest. Prior to this he had exhibitions in Genoa and Paris, later in Poland, New York, and Paris once again. A collection of his oeuvre was arranged again in Budapest in 1986.

Pál Veress is a slowly maturing, gradually developing, continuously experimenting artist. His career builds, the layers are placed on each other, as like the annual rings of a tree. This comparison is not an accidental one, as one of his favourite materials is wood. Wood is the material of his cuts, he makes his print from boards, and he edits his collages from these. The veins of the wood, the gnarled markings of its bark, appear on his slag

relief pictures. He builds his plastic works from pieces of wood found in forests and the sea-shore. Illustration is not alien to him either: several awardwinning books have been published in Hungary with his cuts and illustrations.

Pál Veress's art can be characterized with the wisdom of the Bible: the narrow path leads farthest. He is neither versatile nor varied, but he is a thoroughly consistent artist. His paintings have depth rather than dimension. The wisdom of the *Tao Te king* also suits him: "He steps not outside the door, / and learns the world, / he looks not out the window, / and learns heavenly ways, / he looks not but names, / acts not but 'accomplishes'—that is, creates."

List of Text Illustration*

1. Attila. 1936. Linocut, 15 × 10 cm
2. Ruined House. 1947. Oil, canvas, 50 × 40 cm
3. Sándor Petőfi: The Hungarian Nobleman. 1947. Linocut, 22 × 15 cm
4. Reader. c. 1960. Monotype, 38 × 27 cm. Ministry of Culture
5. Szentendre. 1959. Monotype, 27 × 37 cm. Hungarian National Gallery
6. Ukkon. 1962. Monotype, 38 × 37 cm. Private collection, Budapest
7. Old Icon with Its Young. 1965. Slag relief, 53 × 45 cm
8. Two Figures. 1967. Woodprint collage, 70 × 50 cm. Ministry of Culture
9. Art Theory Pegasus. 1969. Woodprint collage, 50 × 70 cm
10. The Death of the Griffin. 1969. Woodprint collage, 70 × 50 cm. Ministry of Culture
11. Cave Venus. 1977. Slag relief, 55 × 44.5 cm
12. Creature (Standing). 1985. Woodcut, 46 × 25 cm
13. Creature (Walking). 1985. Woodcut, 46 × 25 cm
14. Do-It-Yourself Angel. 1970. Frottage, tempera, 57 × 41 cm. Private collection, GDR
15. Unstable Icon. 1970. Woodprint collage, 70 × 50 cm
16. Philemon and Baucis. 1978. Slag relief, 90 × 61 cm. The Sárospatak Gallery, Sárospatak
17. Vajnemöjnen. 1979. Slag relief, 59 × 29 cm. Private collection, Budapest
18. Flutter. 1983. Woodprint collage, 70 × 50 cm
19. Flutter. 1986. Woodcut, 42 × 32 cm
20. Guardian Angel. 1985. Woodcut, 49 × 31 cm
21. The Wave. 1975. Woodcut, 24.5 × 15.5 cm
22. Mask and Flame. 1974. Assemblage, 53 × 54 cm
23. Dániel Berzsenyi. 1968. Woodcut, 39 × 27 cm
24. Mihály Csokonai Vitéz. 1968. Woodcut, 39 × 28 cm
25. Outlaw. 1969. Linocut, 21 × 14 cm

* Unless otherwise stated, all works are property of the artist.

I. Zöld váza és tükör. 1947.

Papír, olaj, 75 × 55 cm.

A művész tulajdona

Green Vase and Mirror. 1947.

Paper, oil. 75 × 55 cm.

Property of the artist



II. Szentkép. 1965.

Kivágott deszka kartonra ragasztva, olaj, 50 × 60 cm.
A művész tulajdona

Holy Image. 1965.

Cut-out board pasted on cardboard, oil, 50 × 60 cm.
Property of the artist



III. Ördögsibe. 1965.

Salakrelief, 30 × 34 cm.

Xantus János Múzeum, Győr

Devil Chick. 1965.

Slag relief, 30 × 34 cm.

Xantus János Museum, Győr



IV. Duo. 1967.

Tempera, vászon, 80 × 60 cm.
A művész tulajdona

Duo. 1967.

Tempera, canvas, 80 × 60 cm.
Property of the artist



V. Nyári éjszaka. 1969.

Farostlemez, olaj, 50 × 60 cm.

Budapesti magántulajdonban

Summer Night. 1969.

Woodfiber board, oil, 50 × 60 cm.

Private collection, Budapest



VI. Szirén. 1970.

Fanyomat-kollázs, 100 × 70 cm.
A művész tulajdona

Siren. 1970.

Woodprint collage, 100 × 70 cm.
Property of the artist



VII. Ezüst szfinksz. 1977.

Fanyomat-kollázs, 70 × 50 cm.

A művész tulajdona

Silver Sphinx. 1977.

Woodprint collage, 70 × 50 cm.

Property of the artist



VIII. Három alak tájban. 1974.

Farostlemez, tempera, 94,5 × 122,5 cm.

A művész tulajdona

Three Figures in a Landscape. 1974.

Woodfiber board, tempera, 94,5 × 122,5 cm.

Property of the artist



IX. A hullámsapkás tenger. 1975.

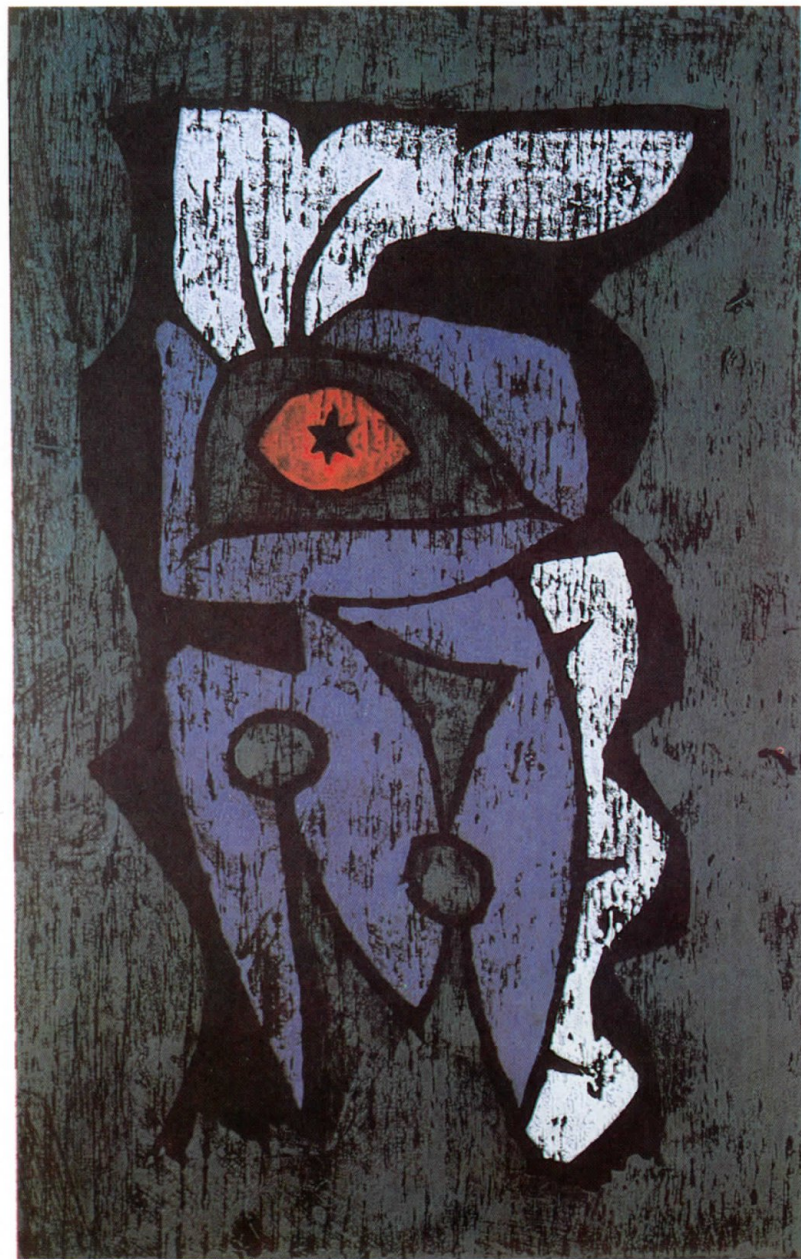
Fametszet, 27 × 16 cm.

A művész tulajdona

The Froth-Capped Sea. 1975.

Woodcut, 27 × 16 cm.

Property of the artist



X. Özönvíz előtti ikonosztáz. 1976.

Salakrelief, 83 × 155 cm.

A művész tulajdona

Pre-flood Iconostasis. 1976.

Slag relief, 83 × 155 cm.

Property of the artist



XI. Kékszemű. 1978.

Salakrelief, 43 × 38 cm.

Budapesti magántulajdonban

Blue Eyes. 1978.

Slag relief, 43 × 38 cm.

Private collection, Budapest



XII. Női arckép kékben. 1981.

Salakrelief, 69 × 46 cm.

Franciaországi magántulajdonban

Woman's Portrait in Blue. 1981.

Slag relief, 69 × 46 cm.

Private collection, France



XIII. Rokokó kokott. 1982.

Salakrelief, 100 × 80 cm.

István Király Múzeum, Székesfehérvár

Rococo Cocotte. 1982.

Slag relief, 100 × 80 cm.

István Király Museum, Székesfehérvár



XIV. Gyerekangyal. 1982.

Salakrelief, 70 × 45 cm.

Budapesti magántulajdonban

Child Angel. 1982.

Slag relief, 70 × 45 cm.

Private collection, Budapest



XV. Penészvirág. 1984.

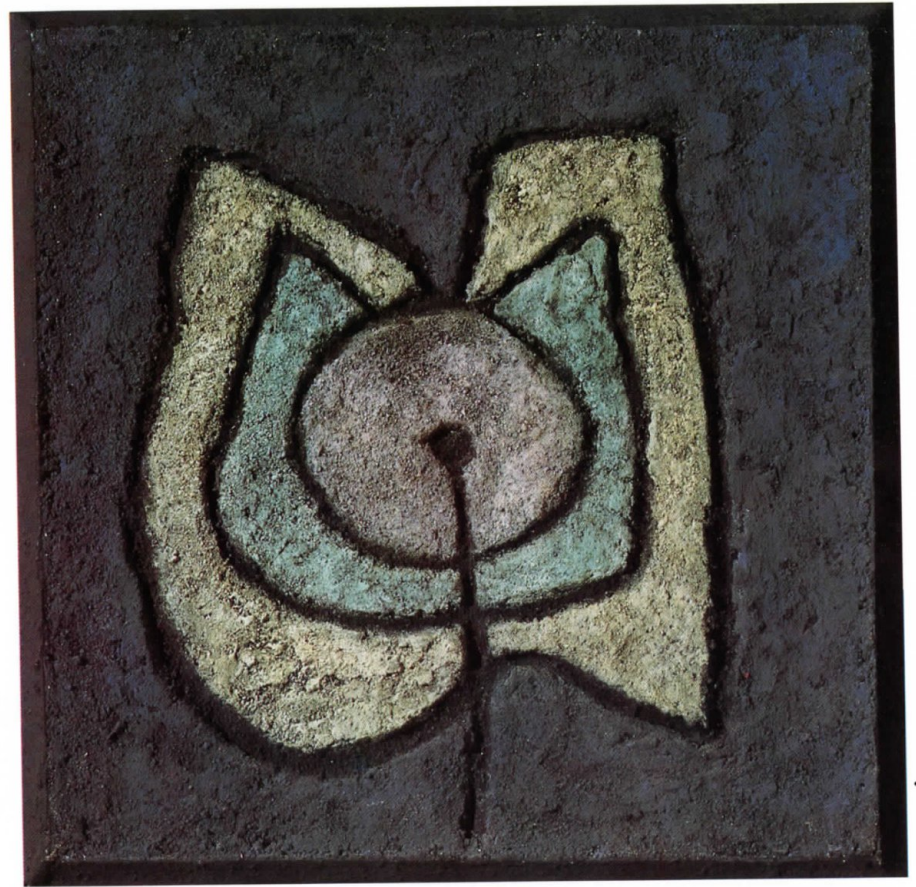
Salakrelief, 37 × 37 cm.

A művész tulajdona

Anaemic Flower. 1984.

Slag relief, 37 × 37 cm.

Property of the artist



XVI. Villámsújtotta bálvány. 1985.

Farostlemez, tempera, 100 × 70 cm.

A művész tulajdona

Lightning-struck Idol. 1985.

Woodfiber board, tempera, 100 × 70 cm.

Property of the artist

